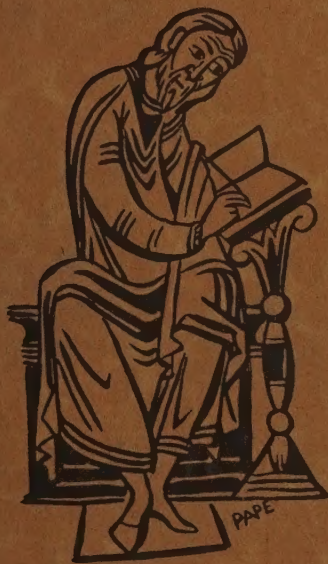


E·F·BANGE
EINE
BAYERISCHE
MALERSCHULE
DES XI·UND XII·
JAHRHUNDERTS



HUGO SCHMIDT VERLAG
MÜNCHEN

E. F. BANGE / EINE BAYERISCHE MALERSCHULE
DES XI. UND XII. JAHRHUNDERTS

EINE BAYERISCHE MALERSCHULE DES XI. UND XII. JAHRHUNDERTS

VON
E. F. BANGE

MIT 186 ABBILDUNGEN AUF 67 TAFELN

HUGO SCHMIDT VERLAG MÜNCHEN

EINE BAYERISCHE MALERSCHULE DES XI. UND XII. JAHRHUNDERTS

VON
E. F. BANGE

MIT 186 ABBILDUNGEN AUS 87 TAFELN

COPYRIGHT 1923 BY HUGO SCHMIDT VERLAG MÜNCHEN
ALLE RECHTE, INSBESONDERE AN DEN ABBILDUNGEN
UND AN DER ÜBERSETZUNG DES TEXTES VORBEHALTEN
E. F. BANGE HUGO SCHMIDT
DRUCK VON F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

VORWORT

Dieses Buch hat im Jahre 1919 in nur wenig veränderter Form der Philosophischen Fakultät der Universität zu Kiel als Dissertation vorgelegen. Die schon vor zwei Jahren geplante Drucklegung mußte infolge der schwierigen äußeren Verhältnisse immer wieder hinausgeschoben werden. Daß es im gegenwärtigen Augenblick trotz der noch immer unsicheren Wirtschaftslage erscheinen kann, ist vor allem ein Verdienst des Verlages, dessen Entgegenkommen hier dankbar hervorgehoben sei.

Von den hier behandelten Denkmälern der mittelalterlichen Kunst sind mir nur einige wenige nicht durch Einsichtnahme an Ort und Stelle bekannt geworden. Der Ausbruch des Krieges, der die Arbeit an dem vorliegenden Buch für vier Jahre unterbrochen hat, verhinderte mehrere noch beabsichtigte Besuche namentlich französischer Bibliotheken, die infolge der politischen Verhältnisse nach Friedensschluß bis jetzt noch nicht haben nachgeholt werden können. Hier haben Photographien aushelfen müssen, die mir von Fachgenossen in größter Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt worden sind. Es ist mir ein Bedürfnis, bei dieser Gelegenheit meinen Dank für die von allen Seiten erfahrene Unterstützung meiner Studien aussprechen zu können; in erster Linie meinem Lehrer, Herrn Professor Dr. Graf Vitzthum von Eckstätt, der mich zu dieser Arbeit anregte und mir stets ein fördernder Berater gewesen ist. Zahlreiche Kirchenvorstände und Bibliotheksverwaltungen, die nicht alle genannt werden können, haben mir in bereitwilliger Weise ihre kostbaren Schätze jederzeit anvertraut. Namentlich waren es die reichen Bestände der Münchner Staatsbibliothek, die mir in ausgiebigster Weise zur Verfügung gestanden haben, wofür ich auch an dieser Stelle dem Leiter der Handschriftenabteilung Herrn Direktor Dr. Leidinger, der meinen Studien das größte Interesse entgegengebracht hat und dessen tatkräftige Unterstützung ich bis zu diesem Augenblick habe erfahren dürfen, meinen aufrichtigsten Dank sagen möchte. Für einzelne Hinweise, aufschlußreiche Auskünfte und Überlassung von Photographien bin ich besonders den Herren Dr. E. Bock, Dr. Böckler, Dir. Dr. Fischer, Prof. Dr. A. Goldschmidt, Prof. Dr. Hasehoff, Dr. Homburger, Dr. Müller, Dr. W. Noack und Dir. Dr. Swarzenski verpflichtet.

Berlin, im Frühjahr 1923.

E. F. Bange

INHALT

	Seite
Einführung	1
Übersichtsplan und Karte	4
Tegernsee — Froumund — Ellinger	5
Die ersten Werke: Tegernsee — Niederaltaich	11
Die Schulproduktion bis zur Jahrhundertmitte	39
Die Schule bis zum Ende des Jahrhunderts	56
Freising — Eichstätt — Das Heinrichsevangeliar und sein Verhältnis zu Regensburg — Tegernseer Ausklänge	
Die Schule im 12. Jahrhundert	112
Vier Evangelienbücher: München: Staatsbibl. Clm. 23343, Clm. 828, Clm. 28321. Trier: Domschatz Nr. 140, ol. 129. — Die Diemutfrage und das Wessobrunner Evangeliar. Ein Perikopenbuch aus Altomünster. Die letzten Ausläufer	
Anhang	
Material zur Geschichte der Bayerischen Malerei im 12. Jahrhundert	150
Anordnung der Evangelistensymbole in Majestasdarstellungen des 8.—12. Jahr- hunderts	153
Zur Ikonographie des Evangelistenbildes	
a) Messer und Feder als Schreibgerät bei Evangelisten in bayerischen und südwestdeutschen Darstellungen des 10.—12. Jahrhunderts	154
b) Haar- und Barttracht	155
Die Reihenfolge der Vorreden in bayerischen Handschriften des 11. und 12. Jahr- hunderts	155
Register	
Die Handschriften und sonstigen Kunstdenkmäler nach Aufbewahrungsorten . . .	157
Personen- und Ortsverzeichnis	161
Sachregister (einschließlich der Darstellungsgegenstände)	163
Verzeichnis der Abbildungen	166

EINFÜHRUNG

Die vorliegende Untersuchung über eine bayerische Malerschule des 11. und 12. Jahrhunderts ist das Ergebnis eines ursprünglich umfassender gedachten Planes, der sich die Darstellung der bayerischen Buchmalerei dieser Jahrhunderte in ihrer Gesamtheit zum Ziele gesetzt hatte. Seine Beschränkung erwies sich nach der Sichtung des umfangreichen, in den verschiedensten Bibliotheken, namentlich in München, erhaltenen Materials als notwendig. Zahlreiche Probleme des 11., ebenso wie des 12. Jahrhunderts harren noch ihrer Lösung und erfordern vorbereitende Einzeluntersuchungen, ohne die an eine übergeordnete Darstellung nicht gedacht werden kann. Für das 11. Jahrhundert sind es in der Hauptsache Fragen, die mit der hier behandelten Schule zusammenhängen, für das 12. Jahrhundert, namentlich in den Jahren nach 1150, bisher noch nicht genügend beachtete Beziehungen zur rheinischen und mainfränkischen Malerei, die berufen zu sein scheinen, das Bild der bayerischen Buchmalerei nicht unerheblich zu bestimmen.

Es war natürlich, zunächst einmal die im 11. Jahrhundert wurzelnden Probleme zu untersuchen, die an unsere in der Fachliteratur schon häufig erwähnte und auch mehr oder weniger richtig erkannte Schule anknüpfen. Das Verdienst, auf die Zusammengehörigkeit einiger Handschriften und ihre Bedeutung für die Geschichte der bayerischen Kunst als erster hingewiesen zu haben, gebührt B. Riehl mit seinen 1885 erschienenen Studien zur bayerischen Kunstgeschichte¹. Sie sind wenig mehr als ein tastender Versuch, verschiedene Entwicklungsstadien mittelalterlicher Buchmalerei in Bayern aufzuzeigen. Namentlich in bezug auf die hier besonders interessierende Handschriftengruppe mußte das Fehlen der heute zu Gebote stehenden Denkmälerübersicht der Erkenntnis ihrer Bedeutung als selbständige Schule im Wege stehen. Über Riehl weit hinausgehend hat sodann Swarzenski, auf eine umfassende Kenntnis der mittelalterlichen, insbesondere bayerischen Buchmalerei gestützt, in seinem Werke über die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts² eine freilich nur skizzierte, in einigen Punkten aber als endgültig zu betrachtende Zusammenstellung einer ganzen Reihe hier in Frage kommender Handschriften gegeben. Veranlassung war ein bestimmter Komplex von Einflüssen, dem sich Swarzenski gegenübergestellt sah und den es zu umschreiben galt. Seine Übersicht ist Entwurf und bedarf der endgültigen Ausführung. Ergänzungen und mehrfaches Verschieben der Akzente sind notwendig. Die von Swarzenski vertretene Benennung dieser Handschriftengruppe als „Klosterschule“ ist in der vorliegenden Untersuchung nicht beibehalten worden, da es vermieden werden soll, ihr damit — ebenso wie mit der früher vorgeschlagenen Bezeichnung „Provinzialschule“ — eine ihr nicht zukommende Rolle zweiten Ranges, die aus dem Namen herausgelesen werden könnte, zu geben. Sie ist im besten Sinne eine „bayerische Malerschule“, die sich in der Provinz ebenso wie in den Zentren zu behaupten gewußt hat. Ein dritter Versuch, diese Gruppe zu fassen, stammt von Thoma³, der in seiner Dissertation von der für Tegernsee bezeugten Maltätigkeit

¹ B. Riehl: Zur bayer. Kunstgesch. I, Berlin 1885. ² G. Swarzenski: Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts, S. 127 ff., Leipzig 1904. ³ E. Thoma: Die Tegernseer Buchmalerei, Diss. München, 1910.

ausgehend, die ihm bekannt gewordenen Handschriften unserer Schule verschiedenen „Zweigen“ zuweist. Ein Fortschritt über Swarzenski hinaus ist mit der hier in Vorschlag gebrachten Gruppierung nicht erzielt worden. Sie ist lediglich geeignet, Verwirrung in das bis dahin schon einigermaßen geklärte Bild hineinzutragen. Von Fall zu Fall wird auf die von Thoma vertretenen Ansichten einzugehen sein.

Die Ziele der vorliegenden Abhandlung sind damit in wesentlichen Zügen angedeutet. Es wird sich darum handeln, auf Swarzenski aufbauend, an Hand eines im Laufe der letzten Jahre vermehrten Denkmälerbestandes eine möglichst endgültige Gruppierung der Handschriften zu erstreben, wenigstens ein sicher gefügtes Gerüst zu bauen, in das sich auch spätere Funde mühelos einfügen lassen, und endlich die Schule als festumrissenen Erscheinungskomplex in den Kreis mittelalterlicher, süddeutscher, speziell bayerischer Buchmalerei einzuführen. Daß in kritischer Auseinandersetzung mit der Arbeit Swarzenskis verschiedene seiner Ergebnisse eine andere Formulierung verlangen, andere durch neue Resultate zu ersetzen sind, kann das Verdienst und den Wert seiner Forschungen nicht berühren, die Untersuchungen wie diese überhaupt erst möglich gemacht haben.

Für die Behandlung des Stoffes war die prinzipielle Befolgung der von Swarzenski gewählten Methode geboten, da nur durch die Aufweisung eines lebendigen Verhältnisses von Handschrift zu Handschrift und den Nachweis der natürlichen Zusammenhänge mit den vorausgegangenen und gleichzeitigen künstlerischen Bestrebungen die Schule Gestalt gewinnen kann.

Im einzelnen brachte die bei jeder Handschrift durchgeführte genaue Untersuchung der technischen Eigentümlichkeiten, der Lagenordnung und der Einbände wichtige Resultate. Fragen paläographischer Art ließen das Fehlen grundlegender Untersuchungen auf diesem Gebiete gerade für das 11. Jahrhundert oft störend empfinden.

Es war der belebende und neuschaffende Geist des 11. Jahrhunderts, der in Bayern neben dem alten Kunstzentrum Regensburg eine Schule von eigenartig kräftigem Gepräge ins Leben rief, die frei von jeder lokalen Gebundenheit sich das Land erobert hat.

Der lähmende Druck religiöser Verwirrung, die vielfachen Prophezeiungen des nahen Weltunterganges und die Angst vor hereinbrechenden Strafgerichten, alles durch das Übermaß des Elends gesteigert, das die kriegerischen Ereignisse des ausgehenden Jahrhunderts mit sich gebracht hatten, drohten das besonders heimgesuchte Bayern völlig zu zerrütten. Erst als aller Vorhersage zum Trotz das neue Jahrhundert begann, als unter Heinrich II. die Weltreichspläne Ottos III., die Deutschland niemals verstanden hatte, durch eine erfolgreiche Machtpolitik im Reiche abgelöst wurden, als wieder Ordnung und Ruhe herrschten, trat ein Umschwung von weittragendster Bedeutung ein. Die aufgewühlten Leidenschaften fanden in einer bewußt religiösen Lebensauffassung und einem verinnerlichten Lebensgefühl ihre natürliche Fortsetzung, die geistigen Hemmungen wurden gegenstandslos, und in der Aussicht auf neues blühendes Glück reichten sich Tatendrang und Wissensdurst erneut die Hand.

Es wäre verfehlt, von einer gänzlich neuen Geistesart sprechen zu wollen, die dieser Umschwung in Deutschland erzeugt habe; tatsächlich neu war nichts, alles aber verjüngt, und ein stark ausgeprägter Lebensmut, der dem drängenden Wollen auch die notwendigen Kräfte zu schaffen gewußt hat, war seine charakteristische Eigenart. Darin aber, daß ein jeder im Innersten ergriffen, von dieser Umschwungsbewegung erfaßt wurde,

daß aus ihr eine Angelegenheit der Allgemeinheit wurde und daß sie es als solche verstand, die überall schlummernden Kräfte zur Entfaltung zu bringen, liegt die Berechtigung, von einem belebenden und neuschaffenden Geist des 11. Jahrhunderts zu sprechen.

Ringsum aufblühende literarische und künstlerische Bestrebungen waren das Zeichen der neuen Zeit und schon bald erstanden den alten Zentren, wo auch in den dunkelsten Tagen geistige Regsamkeit nicht völlig erlahmt war, Nebenbuhler von frischer geistiger und künstlerischer Schaffenskraft, die schnell an Bedeutung gewannen und zum Teil sogar berufen waren, die alten Mittelpunkte zu überflügeln und in späteren Jahren die Führung zu übernehmen.

An diesem Aufschwung hat im Südosten Deutschlands vor allem Bayern mit dem Erzbistum Salzburg und den Bistümern Regensburg, Passau, Freising und Chiemsee teilgenommen. Eine starke Tradition schon seit der Zeit der Christianisierung und das Schaffen vorbildlicher Persönlichkeiten, von denen Bischof Anno von Freising († 875), Erzbischof Friedrich von Salzburg († 991), Bischof Pilgrim von Passau († 991), der heilige Wolfgang († 994) und Romwald († 1001) genannt seien, vermochten zu einem solchen Aufschwung die Kräfte bereitzustellen.

Um die Wende des ersten Jahrtausends hatte Regensburg unter Wolfgang und Romwald die unbestrittene künstlerische Führung innerhalb Bayerns, die im weiteren Verlauf des Jahrhunderts von einer das ganze Land überziehenden Schule übernommen wurde, um schließlich im 12. Jahrhundert auf Salzburg überzugehen, wo inzwischen künstlerische Kräfte herangereift waren, die in ihrer Entfaltung Kunstwerke von hoher Vollendung und Schönheit hervorgebracht haben.

TEGERNSEE — FROUMUND — ELLINGER

In einem Benediktinerkloster des Bistums Freising, in Tegernsee, hat ein Abt Ellinger die ersten grundlegenden Werke unserer Schule geschaffen. Ein reiches Urkunden- und Quellenmaterial und eine Reihe handschriftlicher Denkmäler von künstlerischer Bedeutung, die Entstehungsort und Schöpfer dieser Werke überliefern, sind durch die Verkettung einer Reihe glücklicher Umstände erhalten geblieben und vermitteln insbesondere ein Bild der künstlerischen Stellung des Klosters, vornehmlich aber des eigentlichen Kunstbetriebes, wie es nur selten innerhalb der mittelalterlichen Klostergeschichte der Fall ist.

In der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts, im Jahre 978, ist Tegernsee¹ nach vorangegangenen Verfall zu neuem Leben erweckt worden². Hervorragende Äbte, die in verhältnismäßig kurzen Zwischenräumen einander gefolgt sind, haben das Kloster schon nach kurzem Anlauf zu einer über die engeren Grenzen hinaus bedeutenden Pflegestätte literarischer und namentlich künstlerischer Bestrebungen aller Art erhoben.

Hartwich II. (978—982) aus dem Benediktinerkloster St. Maximin bei Trier wurde erster Abt von Tegernsee. Er begann die Annalen des Klosters zu sammeln, er gründete das berühmte Klosterarchiv, unterhielt Beziehungen zu Trier und Westdeutschland, wodurch die Kenntnis südwestdeutscher Kunst vermittelt wurde, und muß auch das sogenannte „Große Tegernseer Evangeliar“³, an dessen Entstehung in Trier oder im Trierer Kunstkreis nicht mehr gezweifelt wird, für die Bibliothek des Klosters besorgt haben. Fürstabt Gozbert (982—1001), Schüler von St. Afra und Ulrich in Augsburg und Mönch in St. Emmeram, wurde der Nachfolger Hartwichts. Er hat Tegernsee mit neuen Bauten geschmückt, sich um die Vermehrung der Bibliothek⁴ bemüht und die für das Ansehen des Klosters wichtig gewordene Glockengießerei begründet, für die er einen Mönch Adalrich⁵ zur Einrichtung und Anweisung berief, die sehr schnell einen großen Aufschwung genommen hat und bis weit in das 12. Jahrhundert hinein erwähnt wird. Sie wird Gelegenheit geboten haben, dem Kloster neue Beziehungen jeder Art zu verschaffen, schon vorhandene aber auszubauen und zu festigen. Ein Ereignis besonderer Art war eine Stif-

¹ Lit.: zur Gesch. des Klosters: Hirsch: Jahrbücher d. Deutschen Reiches I, S. 213, Berlin 1862. Obermayer: Älteste Geschichte von Tegernsee, Freising 1887. Kugler: Kleine Schriften I, Stuttgart 1853. Günthner: Gesch. d. literarischen Anstalten in Bayern I, 1810. S. Riezler: Gesch. Bayerns I (bis 1180), Gotha 1878. J. v. Hefner: Leistungen d. Benedikt.-Stiftes Tegernsee f. Kunst u. Wissenschaft, Oberb. Archiv f. vaterl. Gesch. I, München 1839. W. v. Freiberg: Die älteste Gesch. v. Tegernsee, München 1822. P. Lindner: Die Äbte u. Mönche der Benedikt.-Abtei Tegernsee. P. Lindner: Die Klöster im Bistum Freising vor der Säkularisation I, München 1901. A. Brackmann: Germania Pontificia, Berlin 1911.

² Über die Gründung des Klosters in karol. Zeit: Hauck: Kirchengesch. Deutschlands, Bd. 2, S. 445.

³ München: Staatsbibl., Clm. 19101. Die Handschrift enthält große und kleine Initialen. Lit.: Chroust: Monumenta Palaeographica, Bd. 2, Taf. 4.

⁴ Pez: Codex diplomatico historico epistolaris I, Sp. 121 Nr. 1 . . . Abt Gozbert erbat sich von St. Emmeram wiederholt einen Liber Plenariae Collationis zum Abschreiben mit dem Versprechen, ihn entweder selbst zurückzubringen oder ihn beizeiten zu schicken.

⁵ Die hierauf bezüglichen Briefe an Gottschalk bei: Hirsch: a. a. O. S. 126, Anm. 4.

tung gemalter Kirchenfenster¹, über die Gozbert in begeisterte Worte ausbricht; man darf annehmen, daß sie für die in den nächsten Jahren in Tegernsee selbst aufblühende Glasmalerei von entscheidender Bedeutung geworden sind.

In den folgenden Jahren hat der Klosterkonvent eine wenig rühmliche Rolle gespielt. Kurzsichtigkeit, Haß, Neid und Mißgunst haben im Verlauf von kaum vierzig Jahren nicht weniger als drei der besten Äbte vertrieben. Godehard², der im Jahre 1001 Gozbert im Amte folgte, verzichtete schon nach kaum einjähriger Tätigkeit, um freilich durch Kaiser Heinrich fürstlich entschädigt zu werden, indem er in Hildesheim das Erbe Bernwards antreten durfte, womit ein festes Band zwischen Bayern und Norddeutschland geknüpft worden ist.

Mit der Ernennung des Nachfolgers³ wurden Beziehungen zu St. Gallen angebahnt, die an Bedeutung gewinnen, wenn man bedenkt, daß gleichzeitig Chunibert, der als hervorragender Schreiber und Maler in St. Gallener Urkunden genannt wird⁴, Abt von Niederaltaich war, so daß man sicher geht, zum mindesten für diese Klöster eine größere Kenntnis der künstlerischen Bestrebungen St. Gallens und damit wohl auch der Reichenau vorauszusetzen, als dies unter anderen Umständen möglich gewesen wäre. Eberhard hat mit seinem Vorgänger das gleiche Schicksal geteilt; schon nach einem Jahr (1003) hat auch er sein Amt niedergelegt.

Man darf annehmen, daß die anhaltenden Konventszänkereien zum Anlaß genommen wurden, diesmal den Abt aus der Reihe der Tegernseer Mönche zu nehmen, als man Berengar⁵, der schon unter Gozbert, Godehard und Eberhard Mönch in Tegernsee gewesen war, mit der Abtswürde betraute. In der Tat muß es ihm auch gelungen sein, Ruhe zu schaffen, da in der nächsten Zeit von keinerlei Streitigkeiten mehr die Rede ist. Er hat die unter seinen Vorgängern angebahnten künstlerischen und literarischen Bestrebungen tatkräftig und zielsicher aufgenommen und weitergeführt. Wir wissen, daß er ständige Beziehungen zu Südwestdeutschland, zum Rhein, zu Norddeutschland (Godehard-Hildesheim) und zu den Klöstern des Bistums, sowie des Erzbistums unterhalten hat. Der Verkehr der Klöster untereinander kann nicht rege genug gedacht werden. Jeder Glaube an beschränkte und beengte Verhältnisse wäre falsch, zumal in einem Zeitalter gesteigerter Willenskraft, das sich, wie jede andere Epoche auch, seine Mittel zu schaffen gewußt hat, hemmende Schwierigkeiten zu überwinden. Gelehrte kamen nach Tegernsee und fanden gastliche Aufnahme. Handschriften aller Art wurden gekauft, in der Bibliothek noch nicht vorhandene Werke zur Abschrift erbeten und eigene zum gleichen Zwecke ausgeliehen. Als besonderes Zeichen erfolgreicher Tätigkeit schenkte Kaiser Heinrich

¹ Eine Stiftung des Grafen Arnhold von Vohburg. *Pez: Thesaur. anecd. IV, Teil 1, S. 122.* *Vestris felicibus temporibus auricomus sol primum infulsit basilicae nostrae pavimenta per discoloria picturarum vitra cunctorumque insipientium corda pertendant multiplicia gaudia qui inter semirantur insolti operis varietatis.*

² Kratz: Bernward u. Godehard in Hildesheim. *Hirsch: a. a. O. S. 198, Bd. 1.* G. wurde in der Chorrherrnschule zu Niederaltaich, Benedikt.-Abtei im Bistum Passau, erzogen, war bis 892 Schüler des berühmten Theologen Odalgisus, durch den er als Sekretär nach Salzburg kam. 997 Abt von Niederaltaich, 1001 Abt von Tegernsee, 1022 Bischof v. Hildesheim, 1038 ist er gestorben.

³ Eberhard (1002—3) gest. 1004. Briefe bei *Pez: Thes. anecd. IV.* Bei Obermayer *a. a. O.: S. 155.* Der Inhalt eines Briefes des Konvents an Bischof Godeskalk betr. Eberhard: Es sei erbärmlich, wenn ein so Unbekannter Abt zu Tegernsee würde und noch erbärmlicher, wenn solcher über Leute herrschen soll, die ihm nur ungern gehorsam sind. ⁴ Wattenbach: *Deutschlands Geschichtsquellen, S. 453, Stuttgart 1904.*

⁵ Berengar (1004—1012). Briefe bei Obermayer: *a. a. O. S. 167.*

Abt und Kloster seine besondere Gunst, die in einem persönlichen Besuch im Jahre 1007 ihren äußeren Ausdruck gefunden hat und auf die künstlerischen und literarischen Bestrebungen des Klosters nicht ohne Einfluß geblieben sein kann.

In diese Zeit fallen die Anfänge der Tegernseer Glasmalerei, die in den folgenden Jahren zu hoher Blüte gebracht worden ist. Der traditionelle Ruhm, die Geburtsstätte der Glasmalkunst gewesen zu sein, kann heute Tegernsee nicht mehr zuerkannt werden. Figürliche Glasgemälde sind durch Nordhoff in seinen „Schriftquellen aus dem 9. Jahrhundert“ beispielsweise für Werden a. d. Ruhr schon um 800 nachgewiesen worden. Wo aber die Anfänge für Tegernsee zu suchen sind, wie die Entwicklung gewesen ist und in welchem Maße die Gozbert zum Geschenk gemachten Fenster stilbildenden Einfluß geübt haben, alles dies entzieht sich unserer Kenntnis und Beurteilung. Zeitgenössische Berichte sprechen nur von der überaus umfangreichen Produktion und der allgemeinen Wertschätzung, die die Tegernseer Erzeugnisse gefunden haben. Sicher ist nur, daß die Anfänge in diese Zeit zurückreichen, daß Godehard (1022—1038) in Hildesheim Glasmalereien nach Tegernseer Muster ausführen ließ und daß schließlich im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts mit dem Tode eines gewissen Frater Wernher¹ die Glasmalerei in Tegernsee selbst ihr Ende erreicht hat.

Die einzigen aus jener Zeit noch erhaltenen Glasfenster besitzt der Augsburger Dom², die zuletzt von Fischer in einem Handbuch über die Glasmalkunst³ eingehend behandelt worden sind³. Die von Dehio² vorgeschlagene Datierung um 1150 oder später ist nicht haltbar; die Fenster gehören stilistisch in die Mitte des 11. Jahrhunderts, in die Zeit etwa der Domweihe (1065), und es wäre denkbar, daß sie damals bereits den Bau geschmückt haben.

Da sich die Tegernseer Malereien vor der Mitte des Jahrhunderts in ihrem stilistischen Charakter auffallend stark durch Glasmalereien beeinflußt zeigen, und der Geist der Augsburger Fenster, sowie die stilistische Struktur ihrer Zeichnung den Tegernseer Handschriftenmalereien, wie sie uns aus dem später noch zu behandelnden Ellinger-Evangeliar bekannt sind, durchaus verwandt erscheinen, ist es nicht zu gewagt, die Augsburger Fenster als die einzigen uns erhaltenen Erzeugnisse Tegernseer Glasmalkunst in Anspruch zu nehmen.

Als Berengar im Jahre 1012 starb, folgte ihm ein Mönch namens Burkhard aus dem Benediktinerstift Hersfeld, der sein Amt im Sinne seines Vorgängers verwaltete, so daß ein Chronist dem Vermerk seines Todes (1017) die Worte — *facta est maxima concordia fratrū* — hinzufügen konnte. Dem Nachfolger war der Weg geebnet wie niemals zu-

¹ In Tegernsee können drei Männer dieses Namens nachgewiesen werden: 1. Wernher Scholasticus 1197, 2. Wernher Anaglypha 1068—1091; 3. Wernher Camerarius 1199.

² Herberger: Die Glasgemälde zu Augsburg, 1860—64. J. Fischer: Vierzig Jahre Glasmalkunst, München 1910. J. Fischer: Handbuch der Glasmalkunst, Leipzig 1904, mit mustergültigen Abbildungen. G. Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. 3. G. Dehio: Geschichte der deutschen Kunst; Berlin 1919, S. 354.

³ Der von Fischer vorgenommenen Scheidung der Bilder muß in der von ihm vertretenen Form widersprochen werden. Nach ihm stehen Moses, Daniel, Osea — David und Jonas gegenüber. Tatsächlich gehören mit Ausnahme des Moses alle Darstellungen einer Hand. Moses unterscheidet sich durch die Art der Gesichtsbildung, vor allem der Augen, und der Auflösung der breiten Kleiderflächen. Der Drang nach bewegteren Formen und das Bestreben, die starre Konturlinie zu brechen und zu beleben, sind charakteristisch.

vor, und als die Wahl, wie schon einmal, einen Mönch des eigenen Klosters, Ellinger, den Schüler des berühmten Froumund, getroffen hatte, von Kaiser Heinrich und Godehard besonders befürwortet, schien das Geschick des Klosters zukunftsreich bestimmt zu sein. Es konnte nicht vorausgesehen werden, daß das Kloster gerade damals schweren inneren Erschütterungen entgegenging.

Zum Verständnis Ellingers ist es notwendig, wenigstens in Umrissen die Gestalt seines Lehrers lebendig werden zu lassen, dessen Bedeutung, namentlich für die künstlerischen Bestrebungen nicht nur Tegernsees, immer noch nicht nach Gebühr gewertet wird. Froumund¹ wurde in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts geboren und starb am 1. November 1012 in Tegernsee. Seine Briefe² und Gedichte sind gesammelt und abgedruckt bei Pez: Thes. anecd. 4, 110—117 und 167—199. Er hat Kaiser Heinrich als den Beschützer Tegernsees besungen, hat für ein Psalterium eines Schreibers und Malers Adalbert, von dem wir sonst keine Nachricht haben, im Jahre 1002 die Dedikationsverse geschrieben³, die sich an eine vornehme Dame Heilwich richten, und in einer Schrift⁴ „de mensura cere et metallion in operibus fusilibus“ über den Erzguß gehandelt. Zahlreiche Reisen führten ihn nach St. Mang in Füssen, nach Köln, Würzburg, Regensburg und den Klöstern des engeren Bistums. Auf einer dieser Reisen bat er seinen Abt Gozbert um Pergament, weil er sonst aus Mangel daran seine Lieblingsbeschäftigung, das Kopieren von Handschriften, aufgeben müsse. Im Kloster St. Pantaleon zu Köln kopierte er den Boethius „De consolatione philosophiae“, den er mit Bildern schmückte und mit einem Titulus versah⁵. Die Handschrift ist erhalten und liegt als Cod. I. 2. IV^o 3 in der Öttingen-Wallersteinschen Bibliothek in Maihingen. Eine zweite, nicht mehr erhaltene Abschrift erhielt sein bischöflicher Freund Liuthold in Augsburg.

Ein Briefwechsel mit Regensburg gibt aufschlußreiche Einblicke⁶. Einmal bittet Reginbald, ein Mönch von St. Emmeram, Froumund um Verzeihung, daß er ihm den vor kurzem erhaltenen Codex noch nicht zurückgeschickt habe, er werde ihm auch bei Gelegenheit eines Boten einen „Persius“ schicken. In einem Brief an Reginbald heißt es: wenn er den Horaz habe, möge er ihn schicken, um jenen Teil abzuschreiben, der bis jetzt in der Tegernseer Sammlung fehle; wäre aber der Horaz nicht zu haben, so möge er ihm ein anderes nützliches Werk schicken. Sei es aber abgeschrieben, wolle er es sogleich zurückschicken. Er werde persönlich nach Regensburg kommen, wenn er den Horaz abgeschrieben habe. Auch das Buch aus der Tegernseer Bibliothek, welches er dort in St. Emmeram habe, sei ihm sehr nötig, er solle es darum durch diesen Boten

¹ Froumund-Lit.: S. Riezler: Gesch. Bayerns, Bd. I, S. 488, Gotha 1880. Günthner: Gesch. d. literarischen Anstalten in Bayern I, München 1810. v. Hefner: Oberb. Archiv, 1839, Bd. I. Chroust: Monumenta Palaeographica, Bd. 2, Taf. 6. F. Seidler: Froumunds Briefcodex u. die Gedichte desselben, Zeitschrift f. deutsch. Philolog. 14, S. 385, Halle 1882. J. Kempf: Froumund von Tegernsee, München 1900, Programm d. Kgl. Ludw.-Gymn. Wattenbach: Deutschlands Geschichtsquellen, I, S. 453, Berlin 1904. A. Schmeller: Ruodlieb, München 1852. Chroust: a. a. O. Bd. 1, Taf. 7, mit Lit. zur Ruodliebfrage.

² Ein Briefcodex in der Münchner Staatsbibl.: Clm. 19412. In Auszügen abgedr. bei Hirsch: a. a. O. 2, S. 225. Obermayer: a. a. O. S. 111. Riezler: a. a. O. S. 488.

³ Die Verse in Clm. 19412 (München, Staatsbibl.), abgedr. Pez: Thes. anecd. IV, 1, S. 189.

⁴ Abgedr. Günthner: a. a. O. Bd. 1, Anhang 1.

⁵ Der Titulus lautet: Hunc ego Froumundus librum ecce Colonie scripsi atque huc decrevi, tibi sancte Quirine decrevi.

⁶ Der Inhalt der Briefe nach Obermayer: a. a. O. S. 111.

zurückschicken. Ein anderer Brief: hätte er einen lieberrn Freund als ihn (Reginbald), so würde er ihn in diesem Briefe gründlich schelten, weil „wir unser Buch ganz schmutzig, runzelich, ja fast zerrissen erhalten haben“. Doch er wolle darüber kein Wort verlieren In einem dritten Briefe bittet Froumund um die Gedichte des Statius: jetzt könne ihm nämlich jenes Buch durch die Boten, die mit leeren Säcken hin- und herlaufen, unbeschadet gebracht werden.

In einem Titulus¹ am Ende der Münchner Handschrift Clm. 1021 erwähnt er seine Schüler, die er zum Lesen und Schreiben anhalte, aus einem Gedicht² an Berengar spricht Freude und Befriedigung, die sein Erzieherberuf in ihm auslöst, und den zeitgenössischen Berichten werden wir es glauben dürfen, daß er in seinen Schülern die Begeisterung für die Ideale der Zeit zu wecken verstanden hat.

Aus diesem Schülerkreis ist Ellinger hervorgegangen, von dem wir bis zu seiner Abt. wahl nichts weiter wissen, als daß er vor dem Jahre 1012 einen Brief an seinen Lehrer geschrieben hat, um ihn zur Priesterweihe zu beglückwünschen. Er muß sich damals auf Reisen befunden haben, die ihn nach Südwestdeutschland, auf die Reichenau vielleicht, oder weiter nördlich nach Trier geführt haben können. Es würde seiner künstlerischen Entwicklung entsprechen und sie ungezwungen erklären. Seine Amtszeit war eine Tragödie von Anbeginn. Die alte Streitsucht erwachte wieder, und im Jahre 1026 konnte der Konvent sein Werk mit der Suspendierung des Abtes krönen. Ein eigenwilliges Spiel des Zufalls hat in den folgenden Jahren das Kloster von Katastrophe zu Katastrophe getrieben, bis die allgemeine Not den Verbannten zurückgerufen hat, den drohenden Zerfall zu verhüten. Die vorher mit dürrn Worten seine Entlassung verzeichnet hatten, wissen nun seine Verdienste nicht laut genug zu loben; Tatkraft, Umsicht, Frömmigkeit wie auch seine Interessen für künstlerische Dinge werden gerühmt und immer wieder hervorgehoben. Und doch konnten ein unglücklicher Brand im Jahre 1035, der einen Teil des Klosters in Asche legte, und ein größerer Diebstahl von Klostergut erneut zum Vorwand werden, durch Hetz- und Schmähreden seine Stellung zum zweiten Male zu unterwühlen. Godebard und Egilbert (Bischof von Freising), die an seiner Zurückrufung sechs Jahre vorher nicht ganz unbeteiligt gewesen waren, haben ihn nicht mehr zu halten vermocht, und noch einmal hat Ellinger als Verbannter Tegernsee verlassen müssen. Er hat die folgenden Jahre in Niederaltaich an der Donau verbracht und ist erst kurz vor seinem Tode im Jahre 1057 wieder nach Tegernsee zurückgekehrt, wo inzwischen eine neue Generation herangewachsen war. In dem von ihm erbauten Sanktuarium hat er seine letzte Ruhestätte gefunden.

Leider sind wir gerade über wichtige Zeitabschnitte nur zu unvollkommen unterrichtet, als daß es möglich wäre, ein allseitig lückenloses Bild von dieser eigenartigen Persönlichkeit zu gewinnen, um die ein Kampf glühender Verehrung und leidenschaftlichen Hasses entbrennen konnte. An keiner Stelle wird über die Zeit der ersten Verbannung berichtet, die für die künstlerische Entwicklung Ellingers vielleicht entscheidend gewesen ist, wenn es zu beweisen wäre, daß er sich damals, vielleicht nicht zum ersten Male,

¹ Ego Froumundus cepi hunc libellum scribere
sed pueri nostri, quos docui meo iuvamine perscripserunt.

Von Froumund geschriebene Codices: München: Staatsbibl., Clm. 16412, Clm. 18764, Clm. 19456;
Maihingen: I. 2. IV^o 3.

² Pez: Thes. anecd. IV, S. 185.

dem Westen zugewendet hat. Vielleicht war er in Hildesheim, oder wie zehn Jahre später, in Niederaltaich. Wir wissen aber, daß Bücher, künstlerische Studien, Malen und Zeichnen ihn, wie später auch, beschäftigt haben. Heute noch lassen sich mehrere Werke seiner Hand, Handschriften mit Bild- und Initialschmuck, nachweisen, die aber nur einen geringen Bruchteil seiner langjährigen Tätigkeit darstellen können. Die oft vertretene Ansicht, Ellinger habe persönlich Wandmalereien ausgeführt, findet keinerlei Bestätigung. Die in Frage kommenden Quellen¹ besagen nicht mehr, als daß die Malereien eines gewölbten Sanktuariums, das ein Mönch Edemeram² gebaut hat, auf seine Anregung hin entstanden sind (iusserat). Für ihre Wertung ist es bezeichnend, daß gerade sie auf Ellingers Grabstein Erwähnung gefunden haben.

Im Zusammenhang mit Ellinger und Froumund lag es nahe, auch der Entwicklung des Klosters, dem sie entstammen, einen größeren Raum zu gewähren. Das damit gewonnene Bild vielgestaltiger Kräfte und klösterlicher Regsamkeit gewinnt als charakteristische Auswirkung säkularer Bedingtheit über die engeren Grenzen des Klosters hinaus an Bedeutung, da es namentlich die mit Ellinger einsetzende Schule verstehen hilft.

¹ München: Staatsbibl., Clm. 1301. Günthner: a. a. O. S. 376.

Die Inschrift lautet:

Fornicibus pictam qui iusserat
hic fore cryptam.

² München: Staatsbibl., Clm. 1301, Bl. 287.

DIE ERSTEN WERKE — TEGERNSEE — NIEDERALTAICH

Unter den erhaltenen Tegernseer Handschriften aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts lassen sich zunächst vier Codices, darunter zwei mit künstlerischem Schmuck, mit Sicherheit auf Ellinger zurückführen, während zwei weitere, gleichfalls künstlerisch ausgestattete Handschriften, deren Zugehörigkeit zum Ellinger-Werk erst noch bewiesen werden soll, mit x und y bezeichnet, zunächst einmal gesondert genannt werden sollen.

1. *Haimonis homiliae: Pars hiemalis*. München: Staatsbibl., Clm. 18227, von Ellinger geschr. Bl. 7a—246b.

Bl. 186b: Christus sit requies scriptori,
quia bona merces Elysii pratis
Ellinger gaudeat almis. Amen.
Optet qui recitet Christum super
ista reposcat.

Lit.: Chroust: *Mon. Pal.*, Bd. 2, Taf. 7 (vor 1018?).

2. Auszug aus dem „*Decretum Burcardi*“¹. (München: Staatsbibl., Clm. 19414, Bl. 69a—71b.)

Lit.: E. Thoma: a. a. O. S. 12.

3. *Isidori Etymologiae*. München: Staatsbibl., Clm. 18192 (mit Zeichnungen).

4. *De Naturis Rerum* (Sammelbd.). Cheltenham: Bibl., Cod. 816 (mit Zeichnungen).

x) *Psalterium*. München: Staatsbibl., Clm. 18121 (mit Zierseiten in Deckmalerei).

y) *Evangeliar*. München: Staatsbibl., Clm. 18005 (mit Deckmalereien).

Eine weitere Handschrift, ein *Urbarium* im bayerischen Reichsarchiv², das man verschiedentlich für Ellinger in Anspruch genommen hat³, ist ihm bereits von Thoma abgesprochen worden. Es ist ein Sammelband mit Teilen des 12., 13. und 14. Jahrhunderts, der für Ellinger nicht in Frage kommen kann.

Von den mit künstlerischem Schmuck ausgestatteten Handschriften ist das Evangelienbuch Clm. 18005 der eigentliche Träger des Ellingerschen Ruhmes und auch für unsere Untersuchung in erster Linie wichtig; es war bis zu seiner Überführung nach München Eigentum des Klosters Tegernsee und wird jetzt in der Münchner Staatsbibliothek aufbewahrt.

Lit.: J. Sighard: *Gesch. d. bild. Künste im Königreich Bayern*. München 1862, S. 136.

B. Riehl: *Zur bayer. Kunstgesch.*, I, S. 22, Berlin 1885.

H. Janitschek: *Gesch. d. deutsch. Malerei*, S. 86, Berlin 1890.

St. Beißel: *Des Hl. Bernward Evangelienbuch im Dom zu Hildesheim*, S. 67, Hildesheim 1891.

St. Beißel: *Gesch. d. Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters*, S. 268, Freiburg 1906.

L. v. Kobell: *Kunstvolle Miniaturen und Initialen*, München 1893, S. 27.

Chroust: *Monumenta Palaeographica* 1 (2), Taf. 1.

G. Swarzenski: *Die Regensburger Buchmalerei* a. a. O., S. 130 ff.

G. Swarzenski: *Thieme und Becker, Künstlerlexikon*, Bd. X.

E. Thoma: a. a. O. S. 20.

¹ Das Dekret ist zwischen 1012 und 1020 verfaßt worden. ² Tegerns. Literal. Nr. 1, 2, 3.

³ Vgl. P. Lindner: *Familia S. Quirini*. Oberbayer. Archiv, Bd. 50, 1897, und *Ergänzungshefte* 1898.

Der jetzige kunstlose Ledereinband stammt aus dem Jahre 1532. Die Maße sind 25×35 cm für den Einband und 24×34 cm für die Seite. Vierundzwanzig Lagen mit 168 Blatt bilden den Codex. Mit Ausnahme der 1., 2., 13. und der letzten Lage zählt jede 4 Bogen oder 8 Blatt. Die erste Lage, deren letztes Blatt leer geblieben ist, hat 5 Bogen. Die zweite Lage zählt 3 Bogen mit ebenfalls einem freigelassenen Blatt und zwar dieses Mal das erste, so daß sich zwei leere Blätter gegenüberstehen, die vielleicht für bildlichen Schmuck bestimmt waren. Die dreizehnte Lage ist beschnitten worden. Nur 2 Bogen sind vollständig, 2 Blätter sind herausgeschnitten, die aber schon bei der ersten Anlage entfernt worden sind, da sich trotz allem Text und Bild in richtiger Anordnung gegenüberstehen. Die letzte Lage, deren letztes Blatt gleichfalls leer geblieben ist, hat 3 Bogen. Die Anordnung der Lagen und ihr Zusammengehen mit der textlichen und bildlichen Ausstattung läßt keinen Zweifel, daß die Handschrift nach einem einheitlichen Plan geschrieben und ausgemalt worden ist.

Der Inhalt der Handschrift ist folgender:

Blatt 1—5 Evangelium ad mandatum in cena. (Die Blätter stammen aus der Zeit des Einbandes.)

- „ 8a Plures fuisse ¹
- „ 10a Novum opus
- „ 12a Ammonius
- „ 13a Sciendum etiam
- „ 17b } Kanonbögen (Abb. 3—6, Taf. 2—3)
- „ 21b }
- „ 22b Bild des Evangelisten Matthäus (Abb. 7, Taf. 3)
- „ 23a Initialseite zu Matthäus (Abb. 15, Taf. 7)
- „ 71b Bild des Evangelisten Markus (Abb. 9, Taf. 4)
- „ 72a Initialseite zu Markus
- „ 105b Bild des Evangelisten Lukas (Abb. 8, Taf. 4)
- „ 106a Initialseite zu Lukas (Abb. 13, Taf. 6)
- „ 156b Bild des Evangelisten Johannes (Abb. 10, Taf. 5)
- „ 157a Initialseite zu Johannes (Abb. 12, Taf. 6).

Auf der Innenseite des vorderen Einbanddeckels steht folgender Titulus:

Dominus Ellingerus abbas huius monasterii Tegriensis hunc librum scripsit, qui fuit electus anno Domini 1017 obiitque 1056 Nonis Februarii sepultusque est ante altare sancti Viti cuius corpus diversis miraculis est revelatum. Ubi in lapide sepulchri ipsius sepulturae insculptus habetur versus iste: Abbas Ellingere hic clerum populumque tuere. 1538 (oder 32)².

Es bleibt ungewiß, ob diese Eintragung lediglich eine Redaktion eines vorhanden gewesenem Originaltitulus ist, der beim Umbinden oder durch andere Umstände verloren gegangen ist, oder ob er von einem Klosterbibliothekar aus der Zeit um 1538 auf Grund einer vierhundertjährigen Tradition verfaßt worden ist. Den unzweifelhaften, durch eigenhändige Tituli gesicherten Werken Ellingers fällt die Aufgabe zu, diesen so für ihn in Anspruch genommenen Codex als ein Werk seiner Hand zu erweisen.

Der paläographische Charakter der genannten Werke entspricht dem der vorliegenden

¹ Vgl. Anhang, S. 155.

² Hierfür liegt eine doppelte Überlieferung vor, vgl. oben.

Handschrift vollkommen. Das unter x genannte Psalterium, das selbst noch weiter unten auf Grund seiner paläographischen und künstlerischen Verwandtschaft dem Ellinger-Werk zugeführt werden soll, und die zurzeit unzugängliche Handschrift in Cheltenham, müssen bei dieser Beweisführung ausgenommen werden. Überall ist die Schrift gleichmäßig sorgfältig, sicher und bewußt im Ausdruck. Die in schwarzbrauner Tusche form-sicher gemalten Minuskeln ergeben in ihrer Zusammenstellung charakteristische, festgefügte Wortbilder, die in ihrer typischen Eigenart an keiner Stelle verkannt werden können. Nach Chroust (Mon. Pal. I (2), Tf. 1) ist unser Codex von einer Hand in zwei Absätzen hergestellt worden. An die paläographische Übereinstimmung mit den durch Tituli gesicherten Werken wird auch von ihm nicht gezweifelt.

Nicht anders ist das Vergleichsergebnis des im Codex enthaltenen Bildschmuckes mit den Zeichnungen in Clm. 18192, die allein herangezogen werden können, da von jener zweiten ebenfalls illustrierten Handschrift in Cheltenham Abbildungen nicht zu erhalten waren, so daß hierfür Feststellungen genügen müssen, wie sie aus der bereits vorhandenen Literatur gewonnen werden können. Die Handschrift liegt in Cheltenham als Cod. 816. In der Literatur wird sie mehrfach erwähnt:

E. Schenkl: Bibliotheka patrum latinorum britannica I (2), S. 26, Wien 1892.

Pez: Thes. anecd. Bd. I, S. 16.

Günthner: a. a. O. S. 192.

G. Swarzenski: Regensburg, S. 128.

E. Thoma: a. a. O. S. 12.

Eine Notiz auf dem Deckel: *Iste liber attinet vener. cenobio S. Quirini regis et martyris atque patroni in Tegernsee* . . besagt, daß die Handschrift dem Kloster Tegernsee gehört hat. Ihr genauer Inhalt ist bei Schenkl verzeichnet; wichtig ist nur der erste „*De Naturis Rerum*“ überschriebene Teil, der die bereits von Günthner erwähnten „Tiere mit der Feder gezeichnet“ enthält. Die Zeichnungen sollen sich über den ganzen ersten Teil verteilen, Menschen und Tiere darstellen und angeblich von hoher Qualität sein. Zwei handschriftliche Eintragungen auf Blatt 32b und am Schlusse lassen über den Urheber der Handschrift keinen Zweifel;

Blatt 32b *Ellinger scripsit istam glosam*
und als Abschluß des Textes:

*Abbas indignus ego Ellinger peccator istam glosam scripsi dum essem in
alta hensi monasterio de sanctoque Quirino rogo vos omnes in eo legentes
ut oretis pro me.*

Die ausdrückliche Erwähnung Niederaltaichs ist für die Datierung von Bedeutung. Da aber neben dem sicher überlieferten Aufenthalt in Altaich in den Jahren 1036—56, ein Aufenthalt in diesem Kloster auch für die Zeit der ersten Verbannung (1026—32) möglich ist, muß unter den gegebenen Verhältnissen die endgültige Entscheidung für eine dieser Zeitgruppen einer späteren Zeit vorbehalten bleiben.

Clm. 18192 (Isidori Etymologiae, 23×31 cm, Chroust: Mon. Pal. 4, S. 7. Swarzenski: Regensburg a. a. O., S. 129; Thoma: a. a. O. S. 14) enthält, außer einem Besitzvermerk „*iste liber attinet Tegerns.*“, auf einem dem Schriftcharakter nach zu urteilen im 14. Jahrhundert vorgehefteten Blatte, auf einem gleichfalls nachträglich eingefügten Blatte (206) von derselben Hand geschrieben einen Titulus, der bis auf geringfügige Versionen „*Pater venerabilis*“ und „*orate . . .*“ als Kopie des Originaltextes gelten darf, den uns die Sorgfalt

eines Mönch-Bibliothekars erhalten hat, als er vielleicht infolge starker Beschädigung des alten ursprünglichen Blattes 206 verloren zu gehen drohte.

(Pater venerabilis) Ellinger scripsit hunc librum ob amorem Dei et sancti Quirini Martyris Christi et utilitatem fratrum (orate quaeſo pro eo omnes qui legunt in eo).

Selbst wenn auf diese literarische Zuweisung verzichtet werden sollte, würde die Handschrift auf Grund paläographischer Übereinstimmung namentlich mit den Haimonis homiliae (Clm. 18227) für Ellinger in Anspruch genommen werden müssen. Der Codex enthält außer einer ganzseitigen Zeichnung (Abb. 2, Taf. 1) eine Reihe einfacher Initialen¹ in farbloser Konturzeichnung, deren Ranken die weiter unten noch zu charakterisierende Eigenart Ellingerscher Rankengebilde haben, die sich mit sprossenden Knollen- und Blattenden in langsam, behäbig schwerem Fluß um den Initialkörper legen. Auf Blatt 95 a ist ein Stammbaumschema gezeichnet, das von zwei Rundbildern rechts und links mit den Darstellungen eines hockenden bärtigen Mannes „Pater“ und einer gleichfalls hockenden Frau „Mater“ flankiert wird.

Das Hocken des Mannes, seine aus breitfallendem Ärmelkleid und Umhang bestehende Gewandung, sowie alle sichtbar werdenden Einzelformen sind Beweise zeichnerischen Könnens. Während der Kopf der Mater die gleiche Höhe hält, muß außer den beiden Gewandlinien, die am Halse ansetzen und sich im Schoße treffen, die Gestalt als solche einem späteren Ergänzer zugewiesen werden, auf den auch eine Reihe von Korrekturen an der männlichen Figur zurückgeführt werden müssen, die geeignet sind, den Charakter der Zeichnung wesentlich zu verändern. Der zweiten, späteren Hand gehören der untere Kontur des rechten Armes, die rohen Linien an der Stirn und der Wange, vor allem aber die linke untere Augenlinie.

Daß Froumund auf Ellingers künstlerische Entwicklung Einfluß gehabt haben könnte, ist bereits gesagt worden. Die im Maihinger Boethius-Codex erhaltenen Zeichnungen (Abb. 1 u. 1 a, Taf. 1) beweisen im Zusammenhang mit dem vorliegenden Blatt in der Tat diese bisher nur vermuteten Beziehungen. Die Art der Faltenbehandlung, die Zeichnung der Hände mit den gleichen langen, dünnen Fingern, der Kopftypus mit der übereinstimmenden Zeichnung der Augen, der Nase, des Mundes und der Ohrmuschel, sowie die lockere Art der Bartzeichnung haben dort ihre unmittelbaren Vorstufen. Neu ist Ellingers Auffassung von der Erscheinung des menschlichen Körpers im Zusammenhang mit den Gewandmassen; der so zeichnete, mußte notgedrungen bei fortschreitender Entwicklung zu einer auf Monumentalität gerichteten Form kommen, wie er sie später in seinem besten und reifsten der uns erhaltenen Werke, dem Evangeliar, gefunden hat.

Nur die Verkennung der entstellenden Korrekturen hat Thoma (a. a. O. S. 14) veranlassen können, den Zusammenhang mit dem Evangeliar zu leugnen. Tatsächlich kann nicht verkannt werden, daß hier im Keime bereits alle die Stileigenheiten enthalten sind, die uns im Evangeliar entgegentreten werden, wo die Art der Gewandbehandlung, die Körperzeichnung, der Kopftypus und die Art, die Glieder schwer und lässig zu bewegen, ihre naturgemäße Weiterbildung finden.

Es bleibt unverständlich, wenn Thoma in dem weiteren Verlauf seiner Abhandlung von einem Ellinger-Kreis spricht, in den er auch das Evangeliar stellt, nachdem er unmittel-

¹ Initialen Blatt: 1, 3b, 18b, 39a, 43a, 96b, 137a, 169b. Das O, Blatt 96b, wird von einem Drachen gebildet.

bar vorher Clm. 18192 zwar als sichere Arbeit Ellingers aber als zu unbedeutend bezeichnet, um mit dem „sogenannten“ Ellinger-Evangeliar in Verbindung gebracht werden zu können, das Evangeliar vielmehr einem anderen, nicht weiter bekannten Künstler zuweist, der von einem noch zu besprechenden Werk des Klosters Niederaltaich beeinflusst worden sei.

Die stilistischen Parallelen ergänzen das Ergebnis der paläographischen Vergleichung und stellen das Evangeliar den Ellingerschen Arbeiten an die Seite. Für den Titulus am Anfang der Handschrift wird damit eine durch Tradition gesicherte Grundlage geschaffen, der sehr wohl als die Redaktion eines vielleicht beschädigten Originaltitulus Ellingers gelten kann. Nur wenige Jahre können den Codex, der zwischen 1010 und 1020 entstanden sein wird, von dem Evangeliar trennen, dessen Stilcharakter, wie wir noch sehen werden, das Vorhandensein eines lebendigen Verhältnisses zum Uta-Codex (München: Staatsbibl., Clm. 13601), der sicher erst in der zweiten Hälfte des Zeitraumes 1002–25 entstanden ist, zur Voraussetzung macht und zur Datierung in die Zeit um 1030 führt¹.

Der Codex ist nach der Art seiner Anlage und dem Reichtum seiner künstlerischen Ausstattung, die aus Kanonbögen, Evangelistenbildern, Initialseiten und einigen im Text verstreuten kleineren Initialen besteht, eines jener Prunkstücke, mit denen sich das Jahrhundert zu schmücken liebte.

Die Kanonbögen sind leichte, zwanglos sich aufbauende Architekturgebilde, die ihren einstigen realen Baucharakter geflissentlich verleugnen und als reine Flächengebilde lediglich der Befriedigung dekorativen Kunststempfindens dienen. Sie sind ein System schlanker Pilaster, dünner Stützen und noch dünnerer Säulchen, mit Bögen und Giebeln und oft phantastisch verzierten Basen und Kapitellen. Auf Blatt 21 b (Abb. 6, Taf. 3) sind schlanke, sich ineinanderschlingende Baumstämmchen an die Stelle der Stützen getreten, die im Giebelfelde in breitblättrigen Dolden endigen; mehrfach winden sich an den inneren Stützen Schlangen empor, die in weitaufgerissenen Rachen die Kapitelle halten, Blumen und Blätter sprossen aus den Treffpunkten der Giebelbalken (Abb. 3, Taf. 2). Einmal werden Vögel als Eckdekorationen verwendet (Abb. 3), die schon der karolingischen und ottonischen Malerei bekannt waren und auf wieder ältere Vorbilder zurückgehen.

Die Kanonfolge überrascht durch ein lebhaftes Bemühen nach Abwechslung, wodurch statt einer eintönigen Aneinanderreihung an sich gleichartiger Gebilde eine frische Lebendigkeit erzielt wird, die das Interesse unvermindert gefangen hält. Goldene Inschriften auf Purpurgrund, die den jeweiligen Kanon erläutern, als Schmuck der Abschlußbögen und Giebelbalken und vielfach wechselnde, farbig lebhaft Ornamente, die auf eigene Erfindung keinen Anspruch erheben können und einem Motivenschatz entnommen sind, über den schon die karolingische Kunst verfügt hat, stehen in wirksamem Wechsel nebeneinander. Nur das Ornament auf Blatt 20a und 71 b (Abb. 4 u. 9, Taf. 2 u. 4)², das

¹ Vgl. Leidinger: Verzeichnis der wichtigsten Miniaturen-Handschriften, München 1912.

² Beispiele, die zeitlich dem Ellinger-Evgl. voranstehen: Paris: Bibl. Nat., Cod. 1203 (Godesk.-Evgl.); Rom: S. Clemente, Fresko; Stockholm: Kgl. Bibl., Codex aureus; Abbéville: Stadtbibl., Nr. 4; Paris: Bibl. Nat. Nr. 8850; München: Staatsbibl., Clm. 6215 und Clm. 17011; Aachen: Münsterschatz, Evang. d. Kaisers Otto; Erlangen: Univ. Bibl., Cod. 141; Heidelberg: Univ. Bibl., Cod. Sal. 9b; Wolfenbüttel: Staatsbibl., Bibl. 426 (Helmst. 461); München: Staatsbibl., Clm. 4452; Hildesheim: Domschatz Nr. 18 (Evglbuch d. hl. Bernward); Hildesheim: Domschatz Nr. 33; Darmstadt: Gero-Codex.

auf Motive in römischen Mosaiken¹ zurückgeht und in der abendländischen Buchmalerei zum ersten Mal im Godeskalk-Evangeliar nachgewiesen werden kann, ist bis auf den vorliegenden Fall verhältnismäßig selten, während es sich in der Folgezeit besonders in Bayern großer Beliebtheit erfreut hat.

Innerhalb der orangerot, braun oder grün gestreiften Giebel- und Bogenfelder haben die verschiedenen Evangelistensymbole ihren Platz gefunden, die ein weißgrünes oder hellbraunes Spruchband miteinander verbindet, das sie halten, sich gegenseitig anbieten, sich um den Leib wickeln oder mit repräsentativer Gebärde vor sich hinhalten². Auf den Bändern ist ein Ornament in Silber und Gold angebracht, das an dieser Stelle innerhalb der voranstehenden Denkmäler ohne Beispiel ist. Es ist schlechthin das Zeichen für „Buch“, dem hier der engere Begriff „Bibel“ beigegefügt werden muß³.

Der Übergang zum Text wird durch eine mehr repräsentativ gestaltete Darstellung auf Blatt 21 b (Abb. 6, Taf. 3) gewonnen, indem jedes Symbol, mit einem eigenen Schriftband vor sich, in der Mitte einer farbig geschlossenen Fläche dargestellt ist. Den Anfang eines jeden Evangeliums bilden zwei Seiten mit künstlerischem Schmuck, das betreffende Evangelistenbild und ein ganzseitiges Initial in Gold auf Purpur.

Die Gesamtanlage der Evangelistenbilder ist durchgehend die gleiche. Die Evangelisten sitzen unter einem Architekturaufbau, der innerhalb eines rechteckigen, von Gold- und Silberleisten eingefassten Ornamentrahmens (16,7×22) steht. Zwei Pfeiler tragen die abschließenden, den oberen, äußeren Rahmen überschneidenden dachartigen Bekrönungen, die den inneren Bildraum wagerecht, dreipaß-, halbkreis- oder giebelförmig begrenzen und mit oft phantastischer Formvermengung und Schachtelung von Giebeln, Kuppeln, Arkaden, Türmen und Türmchen an der bildmäßigen Gestaltung entscheidenden Anteil nehmen. Seltsame Gesichtskapitelle auf dem Johannesbilde (Abb. 10, Taf. 5) stehen in auffallendem Gegensatz zu den einfachen Blattformen der übrigen Kapitelle und auch Basen. Eine derartige Durchdringung dreier Köpfe hat in früher zu datierenden Denkmälern keinerlei Parallelen und kann nur aus literarischen Quellen heraus verstanden werden. Die hierfür in Betracht kommenden Stellen hat Piper⁴, ohne jedoch das vorliegende Beispiel gekannt zu haben, zusammengestellt. In einer Erläuterung des Eusebius von Alexandria zum Evangelium Nicodemi redet der Hades den Teufel mit „τρικεφαλε Βεελζεβουβ“ an, dem eine Anrede „triceps Beelzebub“ in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts entspricht. Das dunkelrote Inkarnat im Gegensatz zu den überall hellen Inkarnattönen und ein Stirnfleck, nur noch beim Homo des Matthäus vorkommend, der vielleicht das Übernatür-

¹ Vgl. Clemen: Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 74 u. S. 255. Aus der von Clemen gegebenen Zusammenstellung noch folgende Beispiele aus karol. Zeit: Stuckreliefs zu Disentis; Aachen: Münster, Wandmalerei; Wien: Staatsbibl., Cod. lat. 1861; Codex aureus von Lorsch. Eine in manchen Punkten eingehende Studie über dieses Ornamentmotiv erschien in „The American Journal of Archaeology 1920, Bd. XXIV“ unter dem Titel: The Mediaeval History of the Double-Axe Motif.

² Über das Vorkommen ähnlicher Genreszenen an dieser Stelle in karol. und otton. Kunst hat Swarzenski, Regensburg, S. 100 Anm., berichtet.

³ Vgl. die Darstellung des Evangelienbuches in derselben Handschrift (Abb. 7, Taf. 3).

⁴ Piper: Mythologie und Symbolik, S. 403, Weimar 1847. P. schreibt: In die Kunst scheint diese Auffassung nicht eingedrungen zu sein . . .! Entsprechende Darstellungen außer in den Werken der von Ellinger abhängigen Handschriften: Karlsruhe: Cod. CL 11. Admont: Stiftsbibl., Cod. lat. 46. Prag: Bibl. d. Metrop. Kap., Cod. A. 21 (eigenartige Darstellung eines Königs mit Schwert und Palme). Wormditt (Ostpr.): Pfarrkirche, Fresko. Alle genannten Beispiele gehören dem 12. Jahrh. an.

liche dieses Wesens andeuten soll, legen die Vermutung nahe, im Zusammenhang mit den literarischen Zeugnissen in der Ellingerschen Darstellung das Bild des Teufels „die Fratze des dreieinigen Gottes“ (Sighart) zu erkennen.

Der Autor der Apokalypse hatte das erste Anrecht auf eine derartige Darstellung. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die theologische Spekulation, die jene Zeit beherrschte, und in Regensburg, im Uta-Codex¹, ihren künstlerischen Niederschlag erfuhr, an dieser Bildung regsten Anteil genommen hat. Wir dürfen annehmen, daß es im besonderen die Gedankenwelt gerade dieses Codex gewesen ist, die hier ihren Einfluß ausgeübt hat, zumal noch eine Reihe künstlerischer Beziehungen zwischen dem Evangeliar und dem Uta-Codex nachzuweisen sein werden.

Die Rahmung stellt die Durchdringung zweier großer Prinzipien dar, der Ornament- und der Architekturrahmung. Den Ornamentrahmen hatte Regensburg in seiner ganzen Konsequenz ausgebildet und seine künstlerisch reifste Form im Uta-Codex niedergelegt. Die Anfänge gehen hier bis auf das Regelbuch von Niedermünster² zurück, das seinerseits von dem schon frühzeitig nach Regensburg gekommenen Codex aureus³ maßgebend beeinflußt worden ist. Schwieriger liegen die Verhältnisse für den anderen Teil, die Architekturrahmung. Innerhalb der bayerischen Kunst hat um das Jahr 1000 das in Salzburg entstandene Evangelienbuch von St. Peter⁴, die in der Kunst schon lange heimischen Motive wie Pilaster, Säulen, Türme, Mauerstücke, Zinnen, Dächer und Kuppeln zu einem Ganzen verschmolzen, wofür die Bezeichnung „Architekturrahmung“ gebräuchlich geworden ist. Ähnliche Formen, nur weniger stark ausgeprägt, verwendet das von dieser Handschrift abhängige, für Kaiser Heinrich II. bestimmt gewesene Evangeliar in Bamberg⁵. Swarzenski, der hierin eine salzburgische Schöpfung erblicken möchte, für deren Erfindung er den Maler des Evangelienbuches von St. Peter verantwortlich macht, erweitert aber noch im gleichen Kapitel seine Behauptung, indem er von einer, wenn nicht salzburgischen, so doch bayerischen Errungenschaft spricht. Ein Vergleich mit dem Evangelienbuch Ottos III. in München⁶ etwa, oder der Handschrift des Kaisers Otto im Aachener Münster ist geeignet, die Annahme salzburgischer oder bayerischer Priorität wesentlich zu erschüttern. Die Fäden führen deutlich nach dem Westen, wo auch die Vorbilder für die Ellingersche Lösung zu suchen sind, an deren endgültiger Gestaltung die Formel des Salzburger Künstlers keinen Anteil genommen hat. Ellingers charakteristische Rahmenform ist entstanden, als er es unternahm, die in den westlichen Vorbildern dem Ornamentrahmen noch vollkommen untergeordneten Architekturen diesem gleichwertig an die Seite zu stellen⁷.

Es muß an dieser Stelle vorausgeschickt werden, daß die Art der auch weiterhin noch wichtigen Einflüsse jener großen südwestdeutschen Schulen, speziell der von Vöge⁸ behandelten Gruppe, weniger eine Formulierung der Beziehungen wie etwa Regensburg—Trier oder Tegernsee—Reichenau verlangt, vielmehr in jedem Einzelfall bei unmittelbar schei-

¹ München: Staatsbibl., Clm. 13601. ² Bamberg: Staatsbibl., Lit. 142 (Ed. II, 11).

³ München: Staatsbibl., Clm. 14000, Cim. 55. ⁴ Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. a. X. 6.

⁵ Bamberg: Staatsbibl., Bibl. 95 (A. II, 46). ⁶ München: Staatsbibl., Clm. 4453.

⁷ Verwandte Rahmenformen lassen sich auf zwei Elfenbeinen, die noch dem 10. Jahrh. angehören, nachweisen; ihre Provenienz ist nicht sicher. Utrecht: Erzbisch. Mus., Cod. 1 (Abb. Goldschmidt: Die Elfenbeinskulpturen der karolingischen und sächsischen Kaiser, Bd. I, Abb. 1). Heiligenkreuz: Stiftsbibl. (Abb. Goldschm. Elf. I, 122).

⁸ W. Vöge: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends.

nenden Beziehungen letzten Endes doch niemals faßlich ist, so daß der Südwesten als ein einheitlicher Kunstkomplex gefaßt werden muß, der sich geographischer Begrenzung widersetzt und dessen Erzeugnisse schon damals in den bayerischen Klöstern gelegen haben müssen¹, so daß eine beeinflussende Wirkung nicht ausbleiben konnte.

Bemerkenswert ist der im einzelnen wechselnde untere Abschluß des Bildraumes. Blatt 22 b verwendet Mauerzüge mit bekrönenden Zinnen und Türmen, Formen, die aus diesem Zusammenhang genommen, als selbständige Gebilde den Begriff „Stadt“ vermitteln könnten, wie es im Evangelienbuch Ottos III., fol. 167, oder im Codex Egberti, fol. 88 der Fall ist. Die von Weber² publizierte Evangelienhandschrift des Adalbero (1004 Bischof von Metz), die der Echternacher Gruppe angehört, bietet für die Verwendung dieser Formen die nächsten Analogien, während es an Hand zeitlich voranstehender Elfenbeine³ wahrscheinlich wird, daß diese Motive in dieser besonderen Verwendung von hier aus der Buchmalerei mitgeteilt worden sind. In Bayern war diese Abschlußform nicht vorgebildet. Erst das 10 bis 15 Jahre später entstandene Perikopenbuch der Münchener Staatsbibliothek (Clm. 15713) verwendet sie ausgiebig, nicht aber wie Ellinger als ein innerhalb der Fläche orientierter Dekorationswert, sondern entsprechend der hier herrschenden künstlerischen Tendenz unter starker Ausbeutung der perspektivischen Wirkungsmöglichkeiten.

Als sein persönliches Eigentum muß der Arkadenabschluß auf Blatt 71 b (Abb. 9, Taf. 4) betrachtet werden, der in dieser bestimmt betonten Form hier zum ersten Male vorkommt und vielleicht auf ein Motiv einfach aneinandergereihter Bögen zurückgeführt werden muß, wie es zur Belebung der Möbel, Stühle und Fußbänke schon seit der Zeit karolingischer Kunstübung gemalt und geschnitzt worden ist⁴.

Für die auf Blatt 105 b und 156 b verwendeten Erdschollen (Blatt 156 b ist von späterer Hand roh übermalt) finden sich die Vorstufen innerhalb Bayerns im Boethius-Codex des Froumund, der in Köln entstanden ist, in dem schon genannten Evangelienbuch aus St. Peter und dem hiermit zusammenhängenden Evangeliar Heinrichs II. in Bamberg. Das Motiv als solches entstammt den Reichenauer Werken, wo die Schollen in losem Nebeneinander oder in Häufung übereinandergeschichtet zur Bezeichnung des Terrains verwendet werden. Der Meister von St. Peter hat diese lockeren Schollenreihen, wie sie auch Froumund hat, in scharf begrenzte Abschlußstreifen umgepreßt, denen sogar eine selbständige Aufgabe zugedacht werden konnte. Bei Ellinger verliert das Motiv seine den anderen Gliedern der Bildkomposition gleichgeordnete Stellung, indem es nur noch bestimmt ist, den Bildraum innerhalb der verschiedenen Rahmen zu begrenzen.

Ganz ähnlich findet sich die Verwendung dieses Motivs im Evangelienbuch Nr. 18 im Hildesheimer Domschatz. Die Handschrift, die von zwei verschiedenen Künstlern hergestellt worden ist, muß in den Jahren 1005—10 entstanden sein. Die eine Hand weist nach Regensburg, für die andere ist St. Gallen in Vorschlag gebracht worden⁵. Diese vielfachen Beziehungen schon in einer Handschrift und außerdem der durch die Kloster-

¹ Ebenso Swarzenski: Regensburg, S. 117 ff.

² L. Weber: Einbanddecken u. s. w. Metz—Frankfurt 1913, Taf. 94.

³ Cambridge: Fitzwilliam Mus. (Goldschm. Elf. I, 53); Weimar: Mus. f. Kunst u. Kunstgewerbe, Inv. S. M. 369 (Goldschm. Elf. I, 21).

⁴ Paris: Bibl. Nat., Lat. 8851, 10438, 323 (Goldschm. Elf. I, 28). Trier-Chantilly: Registrum Gregorii. Hildesheim: Domschatz, Cod. Nr. 18. London: Vict. & Alb. Mus. (Goldschm. Elf. I, 8). Lyon: Mus. d. Ant. (Goldschm. Elf. I, 80).

⁵ H. H. Josten: Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 im Dom zu Hildesheim, Straßburg 1909.

gründung (St. Michael) bedingte Zustrom literarischer und künstlerischer Kräfte aus Regensburg, St. Gallen, Fulda und vielleicht auch aus Salzburg lassen der Übertragung und Vermittlung von Motiven und Vorbildern den weitgehendsten Spielraum. Wie für Ellinger auch, war für den Meister des Evangelienbuches der Bildrahmen die gegebene Grenze, der sich die Erdschollen unterordnen mußten, so daß dieselben Voraussetzungen zu überraschenden Übereinstimmungen geführt haben, die als solche die größte Gefahr von Trugschlüssen in sich bergen.

Die Anbringung von Vorhängen ist schon immer üblich gewesen. In Bayern selbst war nur das schon erwähnte Evangeliar Heinrichs II. in Bamberg vorangegangen, das besonders stark von Westdeutschland her beeinflußt ist und für die Art ihrer Anbringung speziell an Echternacher Beispiele erinnert. Ellinger ist andere Wege gegangen, für die aber eine sichere Umschreibung nicht mehr möglich ist.

Die Pultständer in der rechten Bildhälfte werden ohne die ihnen ursprünglich zuge dachte Bedeutung, lediglich als zum Bestand des Evangelistenbildes gehörend verwendet. Es sind schlanke, leichte Gebilde, die nur in zwei Fällen noch an ihre eigentliche Bestimmung erinnern, während auf Blatt 105 und 156 (Abb. 8 und 10, Taf. 4 und 5) das Pultbrett fortgefallen ist, an dessen Stelle ein schalenartiger Behälter als Träger des Tintenhornes getreten ist, der als solcher für Ellinger eigentümlich ist. Ähnliche schlanke, pultartige Ständer hat schon die karolingische Kunst gekannt; sie sind in der südwestdeutschen Kunst, am verwandtesten vielleicht im Perikopenbuch Heinrichs II.¹ (besonders Blatt 5b), üblich gewesen und können in Salzburg², ohne Zweifel unter anregendem Einfluß südwestdeutscher Werke, in entsprechenden Bildungen beobachtet werden. Die Masken an den Pultschäften, namentlich auch der Drache auf dem Markusbilde, der in nachfolgenden Werken immer wieder verwendet wird und über die Grenzen Bayerns hinaus Bedeutung gewonnen hat, sind originale Schöpfungen Ellingers, für die ihm keine Vorbilder vorgelegen haben.

In den Pilasterfüllungen stehen Inschriften in Gold auf Purpur, die auf die Darstellung Bezug nehmen.

Matthäus: Carnea membra dei probat os faciesque Mathei.

Markus: Victorem mortis titulat Marcus leo fortis³.

Lukas: Hostia Christus erat quam Lucas in bove monstrat.

Johannes: Alta dei scandens aquile gerit ora Johannes.

Die Evangelisten sind in der für sie allgemein üblichen antiken Tracht dargestellt, die aus einem Ärmelkleid und einem umhangartigen Tuch besteht, das auf mehrfache Art um den Körper gelegt sein kann. Die Füße sind nackt, Riemen- oder Bandverschnürungen, die sonst häufig sind, fehlen. Matthäus und Johannes sitzen auf faltstühlen, die mit einfarbigen, breitgeränderten Decken und einem ebensolchen Kissen bei Matthäus gepolstert sind. Der faltstuhl findet sich weder in gleichzeitigen oder älteren bayerischen Handschriften, häufig dagegen in jener von Vöge⁴ behandelten Schule, ohne aber auch hier eine andere Bedeutung zu haben, als dem Wunsche nach Abwechslung zu genügen.

Lukas und Markus sitzen auf fensterdurchbrochenem, thronartigem Maueraufbau, auf

¹ München: Staatsbibl., Clm. 4452.

² Nonnberger Evglr., München: Staatsbibl., Clm. 15904. Michelbeurner Evglr., Clm. 8272. Evangelienbuch v. St. Peter, Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. a. X. 6.

³ H. H. Josten: a. a. O. S. 31. ⁴ Vöge: a. a. O. S. 18, Anm.

dem bei Lukas ein quadratisch gemustertes Kissen, bei Markus außerdem noch eine Decke liegt. Die Füße sind ruhig auf eine einfache, schmucklose Fußplatte gestellt, die eine organische Verbindung mit dem Sitz oder dem unteren Abschluß nicht erstrebt. Matthäus und Lukas¹ sitzen in Vorderansicht, Markus und Johannes in halber Seitenansicht, alle mit gleichmäßig seitlich gedrehten Köpfen. Der Blick ist bei Matthäus und Lukas sinnend in die Ferne gerichtet, Markus befindet sich im Zwange geistiger Spannung in dem Augenblick einer übernatürlichen Eingebung, Johannes hat sich in seine Schreibearbeit vertieft. Matthäus hat das bereits vollendete Buch im Schoß liegen. Alle halten gleichmäßig ein Spruchband, das die Symbole ihnen zureichen. Matthäus und Johannes haben weißes, Markus und Lukas dunkelbraunes Haar. Daß die Evangelisten bärtig dargestellt werden, ist die Regel. Johannes als Greis entspricht der allgemeinen Übung, während dieser Typus für Matthäus schon weniger oft nachzuweisen ist, der meist mit dunklem Haar und Bart dargestellt wird, ebenso wie Lukas und Markus, die nur in seltenen Ausnahmefällen anders als dunkelhaarig und bärtig erscheinen. Der jugendlich bartlose Typus ist in dieser Zeit selten; sein Vorkommen gehört zum mindesten innerhalb des bayerischen Kunstkreises zu den Ausnahmen².

Die Haartracht ist gleichmäßig. Ein kurzgeschnittener Spitzbart, am stärksten bei Markus, und breit herabfallendes, bis in den Nacken reichendes Haar. Der Schnurrbart läßt die Oberlippe frei, setzt in den Mundwinkeln ein und wird schräg nach unten gezogen, wie es im Regelbuch von Niedermünster³, im Zänkerbilde, zum ersten Male zur Ausbildung gekommen ist. Mit Recht ist von Swarzenski⁴ die in diesem Bilde versuchte Porträtwirkung betont worden und es ist merkwürdig genug, daß gerade diese Barttracht zusammen mit einem ebenfalls dort vorkommenden Haarkontur über der Stirn, der sich aus drei nach innen geöffneten Halbbögen zusammensetzt, für das sakrale Bild beliebt wird und in der Folgezeit innerhalb der bayerischen Malerei immer wieder beobachtet werden kann. Er findet sich bei Ellinger im Matthäusbilde und häufiger in den anschließenden späteren Handschriften⁵.

Die Symbole stehen mit den Evangelisten in engster Verbindung. Sie erscheinen oberhalb der Nimben, der Engel und der Löwe von ihnen überschritten in Halbfigur, der Ochse und der Adler ganzfigurig, indem auf die sonst übliche Art ihrer Unterbringung in einem besonderen oberen Abschlußrahmen, im Giebel oder Bogenfeld, verzichtet worden ist. Spruchbänder stellen die Verbindung mit den Evangelisten her.

Entsprechende Versuche, Symbol, Spruchband und Evangelist zusammenzuführen, sind schon frühzeitig unternommen worden. Karolingische⁶ und ottonische⁷ Künstler und

¹ Die erhobene rechte Hand, die Mittelfinger und Daumen zusammenführt und nur den Zeigefinger ausstreckt, unterscheidet sich von dem sonst allgemein üblichen Lehr- und Segensgestus. Die Haltung ist nur so zu erklären, daß hier nach einer Vorlage gearbeitet worden ist, wie etwa dem Christus, der eine kleine Scheibe zwischen den Fingern hält, im Codex aureus (München: Staatsbibl., Clm. 14000) oder Autun: Seminarbibl., Sakramentar Nr. 19. ² Vgl. die Zusammenstellung im Anhang, S. 155. ³ Bamberg: Staatsbibl., Lit. 142 (Ed. II. 11). ⁴ Swarzenski: Regensburg, S. 46. ⁵ Durch Handschrift Nr. 33 im Hildesheimer Domschatz ist diese Art der Haarzeichnung auch für Hildesheim belegt. Die zahlreich vorhandenen Beziehungen zu Regensburg werden das Bekanntwerden dieses Motivs ermöglicht haben.

⁶ Paris: Bibl. Nat., Cod. lat. 8850. Paris: Cabinet des Médailles, E. 2686 (Elf.).

⁷ Aachen: Münsterschatz, Evglr. d. Kaisers Otto. München: Staatsbibl., Clm. 94272 (Abb. Swarzenski, Regensburg, Taf. 3) steht außerhalb dieser Zusammenhänge. Die Art, das Band um den Nimbus zu legen, ist kompositionell anders bedingt.

speziell in Bayern der Meister des Uta-Codex¹, der auf dem von Westdeutschland (Aachener Handschrift) hergewiesenen Weg von vornherein den letzten Rest kompositioneller Möglichkeiten erschöpft hatte, waren Ellinger hierin vorausgegangen. Die Kompositionen Ellingers stehen jenen der Aachener Handschrift näher, als den Szenen des Uta-Codex, deren Einfluß sich darauf beschränkt haben wird, ihm den Weg nach Westen gewiesen zu haben².

Mit dem gleichen Problem haben sich in Salzburg die um die Jahrhundertwende entstandenen Evangelienbücher, das Michelbeurner Evangeliar³ und das Evangelienbuch aus Stift Nonnberg⁴, auseinandergesetzt. Es ist bedeutungsvoll, daß auch hier wieder Vorbilder wirksam gewesen sein müssen, die die Kunst des Westens bot oder vermittelte. Angelsächsische oder anglo-französische Vorbilder werden von Swarzenski vorgeschlagen und in seinem Werk über die Salzburger Buchmalerei⁵ zusammengestellt. Es erscheint aber nicht ausgeschlossen, daß auch Werke der südwestdeutschen Kunst, wie beispielsweise das Evangelistar der Abtei Poussay⁶ maßgebend gewesen sein können. Für die Salzburger war es eine innerlich bedingte Notwendigkeit, den Anschluß an Darstellungen zu suchen, die eine Zusammenziehung von Symbol und Evangelist in irgendeiner Weise erstrebten. Die Komposition des Codex Milenarius von Kremsmünster⁷ hatte den Weg klar vorgezeichnet. Der Verzicht auf die hier durchgeführte Zweifelhaltigkeit innerhalb des Evangelistenbildes war der nächste, entwicklungsgeschichtlich bedingte Schritt.

An verschiedenen Stellen war es nicht zu umgehen, schon vorgreifend anzudeuten, daß die zweidimensionale Fläche für Ellinger erstes und oberstes Gesetz sei, und daß die Darstellung des Raumes in bewußter Absicht in keiner Form und Linie versucht werde.

Übernommene Motive wie auf Blatt 22b, die ursprünglich erfunden sind, die Darstellung in die Tiefe zu führen, werden derart umgepreßt, daß die entscheidenden Teile wie Türme und rückführende Mauerzüge ornamentale Schmuckglieder einer horizontal abschließenden Mauerfläche werden. Der Pfeiler verdrängt die sonst übliche Säule, der sich selbstverständlicher und zwangloser der Fläche angleicht. Architekturen, Türme, Kuppeln, Dächer, Bögen und Giebel folgen dem gleichen Impuls, der letzten Endes auch die menschliche

¹ München: Staatsbibl., Clm. 13601.

² In einer Handschrift des Essener Münsterschatzes (vgl. Humann: Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, Düsseldorf 1904), die mit der Äbtissin Theophanu in Verbindung gebracht werden muß und in den Jahren 1039–56 entstanden sein wird, klammern sich die Symbole an die Nimben, ohne aber durch Schriftbänder oder auf andere Weise mit den Evangelisten in Verbindung zu treten (Abb. Beißel: Gesch. d. Evangelienbücher usw., S. 284). Die charakteristische Eigenart dieser Lösung läßt an Regensburg denken. Vielleicht ist die Handschrift in Hildesheim entstanden, wo eingehende Kenntnis süddeutscher Kunst Schöpfungen dieser Art wahrscheinlich werden läßt. Mit allem Vorbehalt könnte für die Hildesheimer Entstehung die besondere Auszeichnung der in Hildesheim ebenso wie in Essen verehrten Heiligen Cosmas und Damian in Frage kommen. Entscheidend sind in erster Linie künstlerische Beziehungen namentlich zum Bernward-Evangeliar, die einmal klaggestellt werden müßten. Ungefähr gleichzeitig muß eine andere, gleichfalls im Münsterschatz aufbewahrte Handschrift entstanden sein. Sie enthält lediglich Initialschmuck, der sich gleichfalls als völlig abhängig vom Bernward-Evangeliar erweist. Ihre Entstehung in Hildesheim darf angenommen werden.

³ München: Staatsbibl., Clm. 8272 (Abb. Swarzenski, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils, Leipzig 1912, Taf. 13).

⁴ München: Staatsbibl., Clm. 15904 (Abb. Swarzenski, Salzburg, Taf. 10).

⁵ a. a. O. S. 28. ⁶ Paris: Bibl. Nat., Ms. lat. 10514 (Abb. Haseloff, Egbert-Psalter).

⁷ Kremsmünster: Stiftsbibl., Cim. 1.

Gestalt zum ornamentalen Bestandteil des Gesamtentwurfs werden läßt. Innerhalb des straffen Figurenkonturs freilich drängt und wühlt ein neuer modellierender Gewandstil, wie ihn die südwestdeutsche Kunst geschaffen hatte, der die plastische Erscheinung will und doch wieder an der Starre des Konturs zerschellt.

Tegernsee, Regensburg und Westdeutschland waren die Angelpunkte Ellingerscher Kunst. In Tegernsee blühte die Glasmalerei. Es geschieht nicht zum ersten Male, wenn die Aufmerksamkeit auf die Beziehungen Ellingers zu dieser Kunst gelenkt wird¹. An einer im höchsten Sinne ornamental-dekorativen Kunst, für die der Ausdruck der Fläche und die Intensität des Konturs Lebensbedingungen sind, hat Ellinger nicht vorübergehen können. In Regensburg war der Uta-Codex entstanden, dessen künstlerische Bedeutung nicht auf Regensburg allein beschränkt bleiben konnte. In der Auseinandersetzung mit dem modellierenden Gewandstil des südwestdeutschen Kunstkreises, der nur in die Nebenszenen einzudringen vermochte, hat der traditionelle farbiglineare Stil in den Hauptszenen behauptet werden können. Dieser Vorgang mußte Ellinger in seiner von Tegernsee her bedingten künstlerischen Überzeugung bestärken und zur wetteifernden Nachahmung anregen, er mußte ihm gleichzeitig aber auch den Weg nach dem Westen weisen.

Das Prinzip des neuen Gewandstiles ist von Ellinger erkannt und verstanden worden, allein zur äußersten Konsequenz in der Durchführung ist er nicht gekommen. Der Lokaltön entscheidet über den Farbcharakter; durch allmähliche Abstufung der Lokalfarbtöne in weichem, anschiegendem Auftrag, der niemals hart und kalt wird und in seinen hellsten Tönen ein assimiliertes Weiß verwendet, wird ein aufgehellter Farbeindruck erzielt, wie er in Bezug auf Zartheit und Sorgfältigkeit der Tonabwägung schlechterdings nicht zu überbieten ist. Ellinger kommt mit diesen Mitteln zu einer für ihn charakteristischen Art der Gewandmodellierung, die sich trotz gleicher Elemente von der Art südwestdeutscher Werke wesentlich unterscheidet. Was dort ursächlich aus dem Bestreben heraus entsteht, dem Körperlichen, entsprechend der inneren Dramatik, Rechnung zu tragen, wird hier auf ein bestehendes System der Körperdarstellung angewendet, das nichts will, als mit den Mitteln eines proportionierten Gefüges von Linien die Vorstellung Mensch zu erzeugen. Jedes Mittel, das mehr zu geben vermochte, mußte notgedrungen als fremdartig und störend empfunden werden. Der Eindruck verstärkt sich vor dem Original, daß Ellinger nur vorsichtig, mehr zögernd, diese neuen Elemente seiner Kunstvorstellung einzufügen vermocht hat. Es fehlt die Schwungkraft der modellierenden Falten, die eine Fläche durchlaufen und aufwühlen, es fehlt der Modellierung der entscheidende Bewegungscharakter, durch den diese erst berufen wird, über den seelischen Gehalt mitzuentcheiden.

Das Vorkommen eines einzelnen Faltenmotives beleuchtet schlagartig seine innere Stellungnahme diesen Werken des neuen Stils gegenüber. Bei Matthäus und Lukas biegt an der rechten Seite der unteren Kleiderkante der Kontur scharf um, indem er ein halbkreisförmiges Faltenmotiv bildet, wie es in rein bayerischen Werken ohne Beispiel ist. Es muß im Zusammenhang mit westdeutschen Werken² verstanden werden, wo ein starkes, stoßartiges Aufplattern eines freihängenden Gewandzipfels ein derartiges Faltengeschiebe erklärlich macht, das aber allmählich seinem ursprünglichen Sinn nach nicht mehr

¹ L. v. Kobell: a. a. O. S. 27. Fischer: Handbuch a. a. O. S. 3ff.

² München: Staatsbibl., Clm. 4452 u. Clm. 4454. Wolfenbüttel: Bibliothek, Cod. 84. Hildesheim: Dombibl. Cod. 688.

verstanden und schließlich nur noch als einfaches, ornamentales Schmuckglied gewohnheitsmäßig immer wieder verwendet wird. Es ist bezeichnend, daß Ellinger gerade dieses Motiv, das seinen eigentlichen Sinn aufgegeben hat und nur noch ornamentale Bedeutung besitzt, übernimmt. Trägt diese Tatsache einmal dazu bei, die schon vielfach ausgesprochene Vermutung zu bestätigen, daß für Ellinger direkte Beziehungen zu westdeutschen Kunsterzeugnissen angenommen werden müssen, so zeigt sie doch gleichzeitig, mit welcher Zurückhaltung er ihnen gegenübersteht, wenn ihm kein anderes Motiv wertvoll genug schien, wörtlich übernommen zu werden.

Es ist in sich begründet, daß mit der Übernahme jenes Gewandstiles eine Revolutionierung des Farbengeschmacks Hand in Hand gehen mußte. Da wir von Ellinger keine zeitlich früheren Werke mit farbigbildlichen Darstellungen besitzen, müssen wir es uns versagen, den Grad dieser Wandlung bei ihm zu beurteilen. Noch beherrscht er nicht in vollem Umfang die Palette jener südwestdeutschen Meister, namentlich fehlen verschiedene Mittelöne, so daß an vielen Stellen die dunkelgetönten Farben seines angestammten Farbengeschmacks neben den neuen, frischen, aufgehellten Tönen ihren Platz behaupten. Die hellen, lebhaften Farben sind überall zart, weich und ohne Härte im Auftrag. Das Inkarnat hat hellbraune Grundtöne mit aufgesetzten, gedämpftweißen modellierenden Flächen und blaßrote Tupfen an Wange und Stirn. Die Gesamtwirkung dieser Zusammenstellung ist bedeutend und in dieser Zeit in Bayern ungewöhnlich. Die für die Vöge-Schule so charakteristischen grünweißen Töne, vor allem im Inkarnat, kommen nur erst zaghaft in den Engelsköpfen zur Anwendung. Dünne schwarze Striche in sorgfältigster Linienführung geben den Kontur, bezeichnen die Augenbrauen, begleiten beide Nasenflügel und den unteren Nasenabschluß, bilden den Mund und die Ohren, die Hände und Füße. Der bei einigen Köpfen beobachtete Stirnfleck findet sich bereits im Uta-Codex, der ihn beispielsweise im Johannesbilde besonders stark ausgeprägt verwendet. In der südwestdeutschen Kunst kommt der Stirnfleck in gleichzeitigen oder früheren Werken nicht vor, immerhin konnte die dort übliche Stirnzeichnung mit ihren parallelen weißen Lichtlinien, die über der Nasenwurzel absetzen und so eine vom Grundton ausgesparte, in vielen Fällen mandelförmige Fläche bilden, leicht dazu führen, auch diese Fläche mittels farbiger Füllung hervorzuheben. Die breite Nasenwurzel, die verhältnismäßig schmalen Augen, die mit kleiner schwarzer Pupille auf weißlich-braunem Augenfeld einen besonders ruhigen und milden Ausdruck erzeugen, und der gradlinige Mund, den der herabhängende Schnurrbart, der erst in den Mundwinkeln ansetzt, stark in die Breite zieht, charakterisieren diesen Typus, der in jedem Falle im Uta-Codex seine nächsten Verwandten hat.

Die Hände mit schmalen, empfindsam gezeichneten, langen Fingern sind Hauptträger des Ausdrucks (Hand des Matthäus und Lukas). Die Nägel sind überall sorgfältig eingezeichnet. Gelenke und namentlich Gelenkpunkte an den Ansatzstellen der einzelnen Finger und Zehen, wie sie in der südwestdeutschen Kunst an dieser Stelle gebräuchlich sind und auch im Uta-Codex verwendet werden, fehlen in jedem Falle. In farbiger Hinsicht entsprechen Hände und Füße der Behandlung des Gesichts; die Konturen sind schwarz. Das Haar als Masse ist schwarz konturiert und weißblau bzw. braun oder braunrot grundiert. Im Ton dunklere, zuweilen fast schwarze, nicht immer gleich sorgfältig geführte Linien teilen die Haarmasse in einzelne Haarballen oder vereinen sich zu Strichlagen, die entsprechend einem stereotypen, allgemein üblichen Schema, die Haare langsträhnig, oftmals sorgfältig gekämmt erscheinen lassen.

Die Gewänder verwenden Weißblau, Violett mit Purpur, Hell- und Dunkelgrün, Graubraun und alle entsprechenden Zwischentöne in der schon geschilderten Weise.

Durch den Gegenstand begünstigt, dessen natürlichstes Element die Fläche selbst ist und daher unbestrittener und leichter das traditionell Gegebene behaupten konnte, sind die Ornamente und einzelnen Rahmenteile trockener und starrer im Farbauftrag, weniger durchsichtig und von mangelnder Helligkeit im Ton. Lichter treten in alter, unvermittelter Schärfe auf, einzelne Tonwerte verzichten wieder auf gegenseitige Annäherung und stehen mit meist dunkleren Tönen oder mit Gold und Silber als Zwischenwerten einander gegenüber. Ziegelrot, Karminrot, Purpur, rot konturiertes Gold und Silber, Hellbraun, Grün, Schieferblau, Schwarz und Weiß beherrschen die Palette. Die Technik ist sicher in der Beherrschung der Mittel, sie bleibt ohne eigentliche Sonderheiten und bemerkenswerte Neuerungen und erschöpft sich mit dem im einzelnen bereits Gesagten. Die Initialornamentik benutzt nur eine beschränkte Zahl von Farben wie Purpur, Gold, Silber, Blau, Grün und Rot. Die Zierseiten werden auf der Grundeinheit des Purpurbintergrundes aufgebaut, die Initialen selbst verwenden Gold, ihre engere Hintergrundfläche Blau und Grün, die Konturen und meist breiten Spaltflächen der Initialkörper Rot. Silber kommt nur selten und nur für Buchstaben in Frage, die sich mit dem Hauptinitial verflechten. Einzelne Tierköpfe, einmal ein kleiner Drache (Bl. 8 a), eine Maske, Formen wie sie uns schon begegnet sind, verschiedene Blatt- und Blumenenden und auf Blatt 157 a ein ganzer Rankenzug sind farbig gehalten. Sie sind zurückhaltend in der Tönung, korrespondieren mit dem Initialgrund und ordnen sich dem Gesamteindruck zwanglos unter. Die eigentliche Initialranke, die aus dem festgefügtten Initialkörper herauswächst, läuft behäbig und schwer, dickflüssiger noch als in dem eingangs besprochenen Clm. 18192. Sie hat nichts von dem Schlanken, leicht Beweglichen, jeder Erregung sich fügenden Eleganz, die der Westen Deutschlands an ihr ausgebildet hatte. Ein enges, auf den ersten Blick nicht zu entwirrendes Geschlinge, das Rankenenden, Knollen, Dreiblattformen und blumenähnliche Bildungen, die sich in jede Lücke drängen, nur noch undurchdringlicher machen, überzieht die Fläche. Das von der südwestdeutschen Kunst in allen Abarten ausgebildete Spitzblatt wird wie im Uta-Codex nur vereinzelt und noch wenig bestimmt verwendet. Am stärksten wirkt Ellinger auf Blatt 106 a (Abb. 13, Taf. 6); hier ist der schwere Fluß veredelt und die lässige Ruhe hat höheren Sinn. Die Ornamentik wurzelt im Uta-Codex, nur von hier aus kann sie verstanden werden (vgl. Abb. 16, Taf. 7).

In diesem Zusammenhang muß ein Psalterium genannt werden, das bereits weiter oben unter den Ellinger-Werken mit Vorbehalt erwähnt worden ist. Die Handschrift liegt in der Münchner Staatsbibliothek unter der Bezeichnung Clm. 18121, enthält die Psalmen mit Glossen und Litaneien, zählt 241 Blatt (23,5×32) und ist einfach gebunden¹. Der Codex gehört einer bestimmten, von Goldschmidt² zusammengestellten Gruppe von Psalterien an, denen die Dreiteilung des Inhaltes gemeinsam ist. In der vorliegenden Handschrift entsprechen dieser Teilung drei ganzseitige Initialen zu den die einzelnen Gruppen eröffnenden Psalmen, „Beatus ille“ — „Quid gloriaris in malitia“ — „Domine exaudi“.

¹ Lit.: Chroust: a. a. O. II, Taf. 4. L. v. Kobell: a. a. O. S. 27. Swarzenski: Regensburg, S. 129. Thoma: a. a. O. S. 91.

² A. Goldschmidt: Der Albanipsalter, Berlin 1895.

Blatt 8a Initialseite B Psalm 1 (Abb. 17, Taf. 8)

„ 72b „ „ Q „ 51

„ 132b „ „ D „ 101

Auf dem vorderen Einbanddeckel klebt ein Pergamentblatt mit folgendem Titulus:

Dominus Ellingerus abbas huius monasterii

Tegriensis hunc librum scripsit . .

Der Schriftcharakter ist mit dem des Titulus zum Evangeliar verwandt. Es ist möglich, daß beide Eintragungen auf einen Schreiber zurückgehen.

Für Tegernsee ist die Handschrift durch die Litaneien am Anfang und am Ende gesichert, in denen die Heiligen des Klosters Quirinus, Chrysogomus und Castorius ausgezeichnet werden. Chroust, der die Handschrift ausführlich beschreibt, hat nachgewiesen, daß jener Teil, der die Litaneien enthält, jünger ist als der eigentliche Psaltertext, dessen paläographische Übereinstimmung mit dem Ellingerschen Schriftcharakter keinem Zweifel unterworfen wird. Er hat damit die Schwierigkeiten behoben, die durch die Nennung der beiden Heiligen Chrysogomus und Castorius für die Zuweisung des Codex an Ellinger entstanden wären, deren Translation im Jahre 1054 erfolgte¹ und der Entstehung der Handschrift eine untere Grenze gezogen hätte. Beide Teile müssen aber kurz nacheinander entstanden sein, da ihr Schriftcharakter schon einen Abstand von 10 Jahren fraglich erscheinen läßt. Während noch Chroust die Möglichkeit glaubt offen lassen zu müssen, nicht Ellinger selbst, sondern ein Schüler unter seinem unmittelbaren Einfluß könne den Codex geschrieben haben, können eingehende Vergleiche unter Zuhilfenahme aller in Frage kommenden Handschriften, die Autorschaft Ellingers nicht mehr fraglich erscheinen lassen. Der Schriftcharakter ist reifer und ausgeglichener geworden entsprechend der späten Entstehung des Codex, der vielleicht als das letzte eigenhändige Werk Ellingers angesprochen werden darf.

Der Charakter der künstlerischen Ausstattung entspricht dieser Annahme. Der Codex enthält außer den drei blattgroßen Initialen eine Reihe kleinerer, künstlerisch gestalteter Buchstaben an den Anfängen verschiedener Psalmen und wichtiger Abschnitte, die jedoch an Bedeutung hinter den Schmuckseiten zurückstehen, da nur diesen die besondere Sorgfalt des Künstlers gehört hat.

Von einem fast quadratischen, von Gold- und Silberleisten eingefassten Ornamentrahmen umgeben, heben sich Initial und einige Goldmajuskeln von sattfarbigem Purpurgrund ab. Gegenüber der Evangeliarornamentik ist eine Verminderung der Farben festzustellen. Während das Initial selbst auf Gold, Silber und Miniumrot beschränkt bleibt, ist für die vom Initial beanspruchte Fläche auf jene blau-grünen Hintergrundfarben verzichtet worden, an deren Stelle das Gelb des Pergaments als Tonwert in Rechnung gestellt wird. Initialstamm und Ranken sind goldgelb und rot konturiert. Nur die kurzen, in zuckender Bewegung aus den Hauptranken hervorschießenden Nebenranken verwenden Silber, das in fast ursprünglicher Frische erhalten geblieben ist. Die hier ebenfalls breiten Spaltflächen sind wie im Evangeliar mit Rot gefüllt. Farbige Blumen- oder Blattenden, einzelne farbige Ranken, Masken oder Drachen fehlen.

Die Struktur des Initialkörpers und der Ranken ist unverändert geblieben. Die Ranken sind schwerfällig wie dort, Blattenden, Dreiblattformen, Knollen und das jetzt häufiger auftretende Spitzblatt sind bekannte Formen. Jene dünnen, schlanken und das schwere

¹ Aus S. Maria in Verona.

Grundgeranke äußerst beweglich durchrieselnden Rankenableger, die als solche wohl aus den Hauptranken herauswachsen, immer aber unorganisch sind und wesensfremd erscheinen, sind Zugeständnisse an die lebendig, oft nervös bewegten Ranken der südwestdeutschen Kunst, die auf die Formensprache des Evangeliars noch ohne Einfluß geblieben waren. Aber auch sie charakterisiert noch ein Rest jenes großen Widerstreits zwischen Altem und Neuem, der dem Evangeliar sein entscheidendes Gepräge gegeben hat. Erst jüngeren, an Ellingers Kunst herangebildeten Kräften war es vorbehalten, auf dem von Ellinger aussichtsreich beschrittenen Wege die befreiende Formel zu finden.

Tegernsee ist den verschiedensten, namentlich Regensburger Einflüssen zugänglich gewesen. In Regensburg war das klassische Dokument mittelalterlichen Denkens und Fühlens, der mittelalterlichen Philosophie, Symbolik und spekulativen Theologie, der Uta-Codex, geschaffen worden, dessen Bedeutung für die damalige geistige Welt nur noch geahnt werden kann. Formale und stilistische Zusammenhänge mit dem Uta-Codex führten zwanglos zur Überzeugung, daß Ellinger dieses Werk gekannt und unter dem lebendigen Eindruck des Originals geschaffen haben muß. Selbst Anregungen theologisch-spekulativer Art, freilich nur in einem Falle, könnten wahrscheinlich gemacht werden. Hier fand er den Weg geebnet, der zum Westen Deutschlands führte und den er selbstständig gegangen ist. Salzburg hat nur ganz vereinzelt und ohne weitreichende Wirkung Einfluß gewinnen können.

An das Ellinger-Evangeliar muß zunächst ein Evangelienbuch angeschlossen werden, das aus Niederaltaich stammt und von dort in die Münchner Staatsbibliothek gelangt ist. Es wird unter der Signatur Clm. 9476, Cim. 163, aufbewahrt.

Lit.: B. Riehl: Zur bayer. Kunstgesch., I, S. 29, Berlin 1885.

H. Janitschek: Gesch. d. deutsch. Malerei, S. 86, Berlin 1890.

G. Swarzenski: Regensburg, S. 128.

St. Beißel: Gesch. d. Evangelienbücher, S. 266.

St. Beißel: Des Hl. Bernward Evangelienbuch, S. 67, Hildesheim 1891.

E. Thoma: a. a. O. S. 15.

Chroust: a. a. O. II, Taf. 2.

Die Handschrift zählt 28 Lagen mit zusammen 219 Blatt (22,3×32). Das Pergament ist fast weiß und mit Sorgfalt zubereitet. Der kostbare Einband¹ (Abb. 184, Taf. 67) stammt aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Eine in den Rückendeckel eingelassene gravierte Silberplatte ist 1496 datiert, sie kann erst später nach Vollendung des eigentlichen Einbandes angebracht worden sein, der etwa 100 Jahre früher gesetzt werden muß. Den Vorderdeckel schmücken eine getriebene Kreuzigungsgruppe, aufgelegtes Blattwerk, gefaßte Steine und eine antike Gemme² — ein Cameo mit dem Medusenhaupt — am Fuße des Kreuzes.

Der Codex enthält die vier Evangelien, ein Breviarium Hieronymi und den Comes; der Prologus ist entfernt worden.

Blatt	1 a }	Canones (Abb. 19, Taf. 9)
„	7 a }	
„	7 b	leer
„	8 a	Vollbild Christus mit den zwölf Aposteln (Abb. 20, Taf. 9)

¹ J. Loubier: Der Bucheinband in alter und neuer Zeit, S. 49, Berlin-Leipzig 1904. A. Haseloff: Ein Buchdeckel aus Niederaltaich, Exlibris, Zeitschr. für Bücherzeichen 5, 1895.

² Nach Furtwängler antik ohne besonderen Wert (handschriftl. Notiz).

Blatt	8 b	Incipit Argumentum . . .
„	9 a	leer
„	9 b	Bild des Evangelisten Matthäus (Abb. 21, Taf. 10)
„	10 a	leer
„	10 b	Initialseite (In nomine . .) (Abb. 26, Taf. 12)
„	11 a	„ (Liber Generationis . .)
„	67 b	Schluß des Evangeliums
„	68 a	Bild des Evangelisten Markus (Abb. 23, Taf. 11)
„	68 b	Incipit Argumentum . . .
„	69 a	Initialseite I
„	103 b	Schluß des Evangeliums
„	104 a	Bild des Evangelisten Lukas (Abb. 22, Taf. 10)
„	104 b	Incipit Argumentum . . .
„	105 a	Initialseite Q
„	164 b	Schluß des Evangeliums
„	165 a	Bild des Evangelisten Johannes (Abb. 25, Taf. 12)
„	165 b	Incipit Argumentum . . .
„	166 a	Initialseite I
„	211 a }	Breviarium Hieronymi
„	217 a }	

Der Text ist in einer Kolumne geschrieben; für die Buchstaben ist schwarze Tusche, für die großen Anfangsbuchstaben Gold in Anwendung gekommen. Einmal besagt eine Eintragung einer Hand des 13. Jahrhunderts „Iste liber est Sancti Mauritii in Altaich“, daß die Handschrift in jener Zeit dem Kloster bereits angehört hat, und ferner wird im Comes (Blatt 216b) durch die Schrift ausgezeichnet „Natale Sancti Mauritii“ erwähnt, so daß der Codex, dessen Entstehung im Kloster selbst angenommen werden darf, für Altaich bestimmt gewesen sein muß.

Als Riehl in seiner Abhandlung „Zur bayerischen Kunstgeschichte“ zum ersten Male eine Reihe bayerischer Handschriften zusammenstellte, brachte er das Ellinger-Evangeliar und die vorliegende Altaicher Handschrift auf Grund formaler Übereinstimmungen sowie jenes schon erwähnten Aufenthaltes Ellingers in Altaich in unmittelbaren Zusammenhang, indem er versucht hat, die Autorschaft Ellingers auch für den Altaicher Codex wahrscheinlich zu machen. Auf ihn fußt in der Hauptsache das Urteil der kunsthistorischen Literatur. Swarzenski betrachtet beide Handschriften als Parallelerscheinungen und nimmt beide für Ellinger in Anspruch. Thoma leugnet die Autorschaft Ellingers für den einen wie den anderen Codex.

Zusammenhänge formaler und stilistischer Art rücken beide Werke in ein Verhältnis, das eine scharfe Präzisierung verlangt. Erst diese wird es auch ermöglichen, die Handschrift zeitlich anzusetzen, die selbst keinerlei Anhaltspunkte hierfür enthält. Chroust, der in seinen „Monumenta“ über den paläographischen Charakter der Handschrift handelt, gewinnt trotz zugegebener Unstimmigkeiten den Eindruck, daß Übereinstimmungen mit der Schrift des Ellinger-Evangeliiars vorhanden sind, die ihn bestimmen, offenbar unter dem Eindruck der bisherigen kunstgeschichtlichen Forschung, die Autorschaft Ellingers auch für den Altaicher Codex anzunehmen. Abgesehen davon, daß einer Anzahl übereinstimmend verwendeter Buchstaben eine gleiche Anzahl andersgearteter entgegengestellt

werden kann, hätte allein schon der in beiden Handschriften grundsätzlich verschiedene Charakter der für jede paläographische Bestimmung wichtigen Wortbilder nachdenklich stimmen müssen, demgegenüber einige wenige, gleichgeartete Buchstaben, die bayerisches Schulgut sind, nicht weiter ins Gewicht fallen können. Ellinger bildet mit breiten, offenen Buchstaben sich fest abschließende Wortbilder, die allen seinen Handschriften ein unverkennbares Gepräge verleihen, der Altaicher läßt die Buchstaben kleiner werden, rückt sie zusammen und versagt ihnen den Raum, sich lebendig zu entwickeln. Er erzielt Wortbilder, die zwar festgefügt erscheinen, die aber ängstlich und zaghaft sind, und sich von den Ellingerschen Bildungen grundsätzlich unterscheiden. Es ist aus diesen Gründen nicht möglich, den Text der Handschrift für Ellinger in Anspruch zu nehmen.

Die bildlichen Darstellungen beider Handschriften sind bei klar erkennbaren formalen Zusammenhängen stilistisch nur insofern verwandt, als sie der gleichen Grundstimmung entsprechend, mit gleichen und verwandten Mitteln, gleichen Zielen zustreben. Die Annahme, daß beide Werke von einer Hand gemalt seien, hält einer genauen Prüfung nicht stand. Schon ein flüchtiger Vergleich der Bilder bestätigt sowohl die bedingt stilistischen Zusammenhänge, als auch die Unhaltbarkeit einer solchen Annahme. Selbst wenn man will, das Evangeliar sei um 1030, die Altaicher Handschrift um 1050 entstanden, so daß für Ellinger unter der Voraussetzung, daß beide Codices von ihm gemalt sind, eine Entwicklungsperiode von rund 20 Jahren angenommen werden könnte, ist es unmöglich, die Wandlung, die unter diesen Umständen mit ihm vorgegangen sein müßte, mit jenem um 1050 von ihm gemalten Psalterium in Einklang zu bringen. Tatsächlich würde aber mit einer so späten Datierung dem Stilcharakter der Handschrift Gewalt angetan werden, der sich in seiner kraftvollen und noch ungezügelten Lebensfrische am natürlichsten aus der Zeit um 1030 heraus erklären läßt: eine zeitliche Fixierung, die gegenüber der bisher immer wieder vertretenen Ansicht, der Codex müsse in der Zeit der zweiten Verbannung Ellingers entstanden sein, zuerst von Leidinger¹ in Vorschlag gebracht worden ist.

Es bleibt noch die Frage, welche von beiden Handschriften als Vorlage zu gelten hat und damit die Priorität besitzt. Erinnern wir uns, daß Ellinger, trotz seiner Neuerungen und Konzessionen nach rechts und links, altertümlich geblieben war, daß sich das Bild seiner künstlerischen Erscheinung aus Elementen zusammensetzte, die mit wenigen Ausnahmen als Schemata für den jeweiligen Fall ausgebildet vorlagen, daß er sie übernahm, aneinanderreichte und sie zu neuen Gebilden vereinte, ohne sich innerlich von ihnen freimachen zu können. Der Künstler des Altaicher Codex ist ihm gegenüber unabhängiger. Ohne sich auf Kompromisse einzulassen, steht er bewußt auf der Seite der südwestdeutschen Kunst, traditionelle Formen sind ihm wertvoll, er bedient sich ihrer, er schreckt auch vor Entlehnungen nicht zurück, niemals aber verfällt er in bedingungslose Abhängigkeit. Ellinger schwelgt im Rahmenwerk, seine Erfindergefreude kann kaum die Grenzen wahren. Der Altaicher arbeitet mit den gleichen Elementen freier, sicherer und zielbewußter. Seine Kompositionen machen eine fertige Grundlage zur zwingenden Voraussetzung. Der Weg ist damit vorgezeichnet; der Altaicher hat die Ellingersche Lösung gekannt und sich ihrer in seinem Sinne bedient. Ellinger ist bemüht, seine Darstellung durch ständige Abwechslung in den Motiven zu beleben. In den Canones hat der Erfolg seine Bemühungen gelohnt, die Evangelisten sind hinter ihnen zurückgeblieben; sie sind

¹ Leidinger: Verzeichnis der wichtigsten Miniaturen, München 1912.

matt in der Erfindung und wenig abwechslungsreich. Seine eigentlichen Absichten sind über den Erfolg des Lukas (Abb. 8, Taf. 4) nicht hinausgekommen. Der Altaicher ist bei gleichen Zielen erfolgreicher. Wenn man annehmen wollte, daß Ellinger nach dem Altaicher Codex gearbeitet habe, so könnte dies ohne eine starke Beeinflussung durch diesen nicht gedacht werden. Motive wie der federspitzende Lukas oder der sinnende Markus sind hierfür ein deutlicher Beweis. Entscheidende Bedeutung gewinnt ein Vergleich des Altaicher Markusbildes mit dem Matthäus des Ellinger-Codex. Markus ist in Nachdenken versunken dargestellt, sein Kinn ruht auf der linken Hand, der rechte Arm ist herangenommen, um den linken Unterarm zu stützen. Diese Bewegung bleibt unklar, der rechte Arm hängt in der Luft und kann um so weniger als Stütze in Frage kommen, als ihm selbst der dringend notwendige Halt fehlt. Erst die Armhaltung bei Matthäus bringt hierfür die Lösung. Matthäus hat die rechte Hand auf das im Schoße liegende Buch gelegt, der Arm erhält damit die erforderliche Stütze und die Armhaltung wirkt natürlich, während es bei der Herübernahme dieser Armhaltung in den Altaicher Codex versäumt worden ist, an Stelle des Buches eine andere, sinngemäße Stütze einzuführen. Ferner bildet der Altaicher seine Nasen plump und breit. Der linke Kontur des Nasenrückens und der rechte Nasenflügel werden durchgehend gezeichnet, während der linke Nasenflügel unsichtbar bleibt. Eine einzige Ausnahme bildet das Johannesbild. Ellinger läßt beide Nasenflügel sichtbar werden und hebt den Nasenrücken scharf hervor. Die Vorderansicht der Nase im Zusammenspiel mit der Halbprofilstellung des Kopfes und der seitlichen Blickrichtung ist ein wichtiger Bestandteil seines ihm eigentümlichen Gesichtsausdruckes. Diesen selben Typus vertritt auch der Altaicher Johannes. Wer wollte annehmen, daß Ellinger diese Ausnahme sich zur Regel gemacht habe und der besseren Lösung gegenüber gerade die eine, weniger gute gewählt haben sollte? Der Fall liegt umgekehrt. Hier hat der Altaicher wirklich kopiert und in gedankenlosem Nachgehen der einzelnen Züge wörtlich abgeschrieben. Es besteht kein Zweifel, der Altaicher ist mit seinem Werk der Jüngere, das Ellinger-Evangelium und vielleicht Ellinger selbst sind seine Lehrmeister gewesen. Daß er als Künstler stärker war als Ellinger, hat ihn nicht hindern können, sich das Evangelium zum Vorbild zu nehmen.

Die künstlerische Ausstattung der Handschrift unterscheidet sich in wesentlichen Zügen von der des Ellinger-Evangeliars. Es ist nicht nur das Christusbild Blatt 8a neu hinzugetreten, es ist auch auf die Gegenüberstellung der Evangelistenbilder und Initialseiten zu Beginn der Evangelistentexte, wie es nicht allein bei Ellinger üblich ist, verzichtet worden. Die Evangelienbilder stehen ohne Ausnahme auf der vorderen Blattseite, ihnen folgen auf der Rückseite das dem Text entsprechende „Argumentum Hieronymi“ und das „Incipit Evangelium . . .“, während erst auf der Vorderseite des folgenden Blattes der Evangelientext selbst beginnt, den ein größeres, in Gold ausgeführtes Initial einleitet, für das mit einer Ausnahme von Blatt 10b, das an der von Ellinger ausschließlich verwendeten Art der Anlage festhält, auf Ornamentrahmen und Purpurgrund verzichtet wird. Man darf vermuten, daß im Zusammenhang mit der an dieser Stelle immerhin ungewöhnlichen Erscheinung des Christusbildes, den leergebliebenen Seiten am Anfang des Matthäusevangeliums, der besonderen Anordnung von Bild und Text, die keineswegs durch eine später geänderte Lagenordnung bedingt ist, sondern der ursprünglichen Anlage entspricht, noch während der Arbeit eine auf reichere Ausstattung ausgehende Absicht geändert worden ist. Damit würde auch die sonst ungewöhnliche Art, die „Argumenta

Hieronymi“ zu trennen und den einzelnen Texten unmittelbar voranzustellen, ihre Erklärung finden, zumal auch hierin beim Matthäus-Evangelium eine Ausnahme gemacht worden ist, da, wie wohl angenommen werden darf, die Rückseiten der einzelnen Evangelistenbilder für weiteren Bildschmuck ursprünglich vorgesehen waren.

Die Kanonblätter zeichnen sich durch Klarheit der Form und Übersichtlichkeit der Anlage aus. Ihr bildhafter Eindruck ist ungewöhnlich und von starker künstlerischer Wirkung. Entscheidend ist, daß der Blattfläche ein gleichwertiger Faktor entgegengestellt wird, indem die Bogenstellungen innerhalb eines festen Rahmenverbandes der Gefahr entzogen sind, der Fläche haltlos preisgegeben zu sein¹. Mitentscheidend sind die Farben. Vorwiegend ist Gold verwendet und auf dieses abgestimmt Blau, Grün und Rot in gedämpfter Helligkeit. Alle noch hinzutretenden Bildmomente ordnen sich unter, mitbestimmend sind sie nicht. Je nach der Kanonordnung stehen zwei oder drei in ihren Formen ausnahmslos einfache Bogenstellungen innerhalb eines Rahmens. Kapitelle und Basen, von schmucklosen rot konturierten Silber- und Goldplatten oben und unten abgeschlossen, beschränken sich auf die einfachsten Blattformen; andere Motive wie Masken (in drei Fällen) verwenden allein die Basen. Die von den Bogenschnitten gebildeten Zwickel beherbergen die Brustbilder der verschiedenen Symbolfiguren, die ohne Spruchband oder Buch in vollkommen ruhiger Haltung dargestellt sind. Nimbren haben sie alle.

Die eigentliche Bildfolge wird mit der Christusdarstellung auf Blatt 8a (Abb. 20, Taf. 9) eröffnet. Christus steht in strenger Vorderansicht mit einem aufgeschlagenen Buch in der linken Hand und mit lehrend erhobener rechten Hand auf einem kleinen Erdschollenhügel in der Mitte des Bildes. Zwei Streifen rechts und links mit je sechs übereinandergestellten Brustbildern der zwölf Apostel, unter denen Petrus und Paulus kenntlich sind, vertreten den Rahmen. Es mußte naheliegen, den Evangelien eine solche Szene repräsentativer Art vorzuschicken. Obwohl Beispiele dieser Art, die als Vorlage gedient haben könnten, sich nicht mehr nachweisen lassen, darf angenommen werden, daß der Altaicher hierfür nicht ohne Vorbilder gewesen ist². Das Darmstädter Missale³, das der Echternacher Schule entstammt und noch dem 10. Jahrhundert angehört, zeigt jedenfalls deutlich, daß der Malerei derartige Christusdarstellungen geläufig waren. Für die Apostelreihen rechts und links liefert ein Elfenbein, das etwa um 970, vielleicht auf der Reichenau⁴, entstanden ist, die nächsten Analogien. Die Darstellung ist ganz entsprechend, Christus in der Mitte, das Buch im Arm, die rechte Hand lehrend erhoben und links und rechts, übereinandergestellt die Brustbilder der Apostel, hier freilich ohne rechteckige Rahmen, Petrus und Paulus gleichfalls zu oberst auf jeder Seite die Reihe eröffnend. Die Übereinstimmungen sind so überraschend, daß wir annehmen dürfen, daß diese Art der Darstellung um die Wende des Jahrhunderts bekannter und verbreiteter gewesen sein muß, als wir es heute auf Grund unseres lückenhaften Denkmälerbestandes noch fest-

¹ Ein ähnliches Verfahren, die Kanonbögen in einen Rahmen zu stellen, in der karol. Kunst: Paris: Bibl. Nat., Cod. lat. 1. München: Staatsbibl., Clm. 14000.

² Vgl. die entfernt verwandte Darstellung im Codex aureus, die der Altaicher gekannt haben könnte; Christus, von den vier Symbolen umgeben, mit Schriftrolle und erhobener rechter Hand. München: Staatsbibl., Clm. 14000.

³ Darmstadt: Staatsbibl., Ms. 1946, Abb. Braun: Beiträge zur Gesch. d. Trierer Buchmal., Taf. 3.

⁴ Paris: Sammlung Chaladon, Goldschm. Elf., Bd. II, Taf. 7 „zum Vorbild haben gewiß byzantinische Darstellungen gedient, die auch das Anbringen von Apostelbildern haben“. G. schwankt zwischen Mailand und der Reichenau.

zustellen vermögen. Die Herkunft der figürlichen Konzeption der Hauptfigur kann nicht zweifelhaft sein. Christusdarstellungen aus Hauptwerken der Vöge-Schule¹, dem Perikopenbuch Heinrichs II., dem Evangeliar Ottos III. oder der Wolfenbüttler Handschrift müssen als die unmittelbaren Vorbilder angesehen werden. Soweit es sich übersehen läßt, ist die Altaicher Darstellung, zum mindesten in Bayern, ohne Nachahmung geblieben. Christus steht aufrecht, fest und sicher auf jenen schon charakterisierten Erdschollen, die zu einem Hügel übereinandergeschoben sind. Seine Kleidung, wie auch die der Apostel und Evangelisten, ist die üblich einfache. Das Haar ist über der Stirn gescheitelt und fällt bis in den Nacken. Der Bart ist kurz geschnitten und der Schnurrbart läßt die Oberlippe frei. Das Haar wird, statt in einzelne Haarballen aufgelöst zu werden, wie es einige Apostel und die Evangelisten ausnahmslos haben, durch parallele Strichlagen zerlegt, die sich an den Rändern verdicken und damit denselben zuckenden, zittrigen Eindruck erwecken, wie er ebenso für die Christusdarstellungen zahlreicher Werke des südwestdeutschen Kunstkreises charakteristisch ist.

Allen Darstellungen ist der goldene Hintergrund gemeinsam, von dem sich der gleichfalls goldene Nimbus der heiligen Personen lediglich rot konturiert abhebt. Christus ist mit dem Kreuznimbus geschmückt, die kleinen weißen Kreise auf dem Nimbus des Lukas sind eine oft geübte Zutat, die weißen Begleitkonturen bei Matthäus und Johannes bezwecken eine stärkere Herausarbeitung.

Das Thema für die Darstellung der Evangelisten hat sich nicht geändert. Matthäus und Lukas sitzen in Vorderansicht, Markus und Johannes zur Seite gewandt, der Kopf ist bei allen gleichmäßig gedreht, der Blick ist seitwärts gerichtet. Alle haben gestutzte Bärte, die sich aus einzelnen Zotteln zusammensetzen, der Schnurrbart setzt überall erst in den Mundwinkeln ein, das Kopfhaar fällt bis in den Nacken. Matthäus und Johannes sind Greise. Jener bei Ellinger besprochene, dort aber nur andeutungsweise verwendete, eigenartige Haarkontur, der das Haar mit drei aneinandergesetzten Bogenlinien gegen die Stirn absetzt, überwiegt, nur Christus und ein Apostel der linken Reihe tragen das Haar gescheitelt. Lukas sitzt auf einem Faltstuhl, auf dem Kissen und Decke liegen, Matthäus, Markus und Johannes sitzen auf Steinbänken. Die überall einfache Fußplatte hängt ebenso wie bei Ellinger in der Luft. Links vom Evangelisten steht jedesmal ein Schreibpult. Bei Ellinger war es seiner eigentlichen Funktion entrückt, lediglich ein Bestandteil des Evangelistenbildes, das schon allein durch sein Vorhandensein seiner Pflicht genügte. Der Altaicher gibt das Schreibpult seiner eigentlichen Bedeutung zurück, man kann Bücher darauflegen und es wird wirklich daran geschrieben. Der Pultständer auf dem Johannesbilde ist ein über Eck gestellter Aufbau, wie er ähnlich schon im 9. Jahrhundert nachgewiesen werden kann und speziell in Bayern um die Wende des 10. Jahrhunderts in Salzburg im Michelbeuerner Evangeliar², in Regensburg im Sakramentar³ Heinrichs II. verwendet worden ist⁴.

Die Bewegungsmotive der einzelnen Evangelisten bieten ein von Blatt zu Blatt wechselndes

¹ München: Staatsbibl., Clm. 4452, Blatt 131 b, außerdem verwandte Elemente Blatt 2 a (Mantel über der linken Schulter) und Blatt 113 a einzelne Falten und der Erdschollenhügel. München: Staatsbibl., Clm. 4454, Blatt 20 b. Wolfenbüttel: Bibliothek, Cod. 84, Blatt 59 a.

² München: Staatsbibl., Clm. 8272. ³ München: Staatsbibl., Clm. 4456.

⁴ Vgl. Eine Zusammenstellung solcher Formen in karol. u. otton. Kunst bei Swarzenski: Salzburg, S. 28, Anm.

Bild. Neben den im Ellinger-Evangeliar nicht vorhandenen Darstellungen des sinnenden Markus und des federspitzenden Lukas stehen Matthäus und Johannes, deren Zusammenhang mit dem Evangeliar deutlich ist. Während Matthäus auf den Ellingerschen Lukas zurückgeht, der sich nur durch die anders gehaltene Hand, die dort das Spruchband hält, unterscheidet, geht die Johannesdarstellung mit der entsprechenden dort zusammen. Abweichend ist lediglich die Zeichnung des Unterkörpers und die Haltung der linken Hand, die hier gleichfalls das Fehlen des bei Ellinger herabhängenden Spruchbandes verursacht. Lukas sitzt in Nachdenken versunken da, sein Blick ist nach links auf das noch unbeschriebene Buchblatt gerichtet. Da die Armhaltung bereits charakterisiert worden ist, bleibt hier lediglich noch die Frage, in welchem Maße für die hier vorliegende Gestaltung dieses Themas Vorbilder wirksam gewesen sein können. Ähnliche Lösungen können in der karolingischen und vorkarolingischen Malerei mehrfach nachgewiesen werden¹. Regensburg und Salzburg verwahren schon damals Werke mit entsprechenden Darstellungen aus jener Epoche, den Codex aureus und den Millenarius, die der Altaicher gekannt haben kann. Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß von diesen Handschriften bestimmte Anregungen ausgegangen sind, denen der Altaicher eine persönliche Färbung zu geben vermocht hat.

Der federspitzende Evangelist kann außer in späteren Beispielen nur in einem ungefähr gleichzeitigen und in vier bedeutend früheren Werken nachgewiesen werden, im Evangeliar von Innichen², auf der Tuotilotafel in St. Gallen³, auf dem Deckel des Codex aureus und auf einem gravierten Metallrahmen⁴, dessen Entstehung nach Goldschmidt in die Gegend von Lüttich zu verlegen ist. Die Haltung der Evangelisten ist in allen Darstellungen ohne wesentliche Unterschiede dieselbe. Die Arme sind hochgehoben, fast bis in Augenhöhe, Messer und Feder balancieren leicht zwischen den Fingern, die nur berühren, nicht festhalten. Tuotilo überragt mit seiner mehr großartig gestalteten Bewegung die übrigen Darstellungen, die sachlicher und ruhiger bleiben. Es liegt nahe, an einen Zusammenhang entweder mit dem karolingischen Evangeliar, das sich damals vielleicht noch in Freising befunden hat, oder mit der Darstellung auf dem Einband des Codex aureus, den der Künstler in Regensburg gesehen haben könnte, zu denken, wenn man nicht eben will, daß jetzt verschollene, zeitlich näherstehende Werke für den Altaicher entscheidend gewesen sind.

Auf die innige Verbindung von Symbol und Evangelist ist verzichtet worden. Die Symbole führen ein Sonderleben allein für sich in Medaillons, die wenig organisch den oberen Rahmen unterbrechen. Ihre Unterbringung an dieser Stelle ist ein Notbehelf, aus dem der sich anschließende sogenannte Freisinger Codex (München: Staatsbibl., Clm. 6204) die Konsequenz zieht, wenn er die Symbole auf die Initialseiten hinübernimmt. Es entspricht ganz der klar disponierenden künstlerischen Tendenz des Altaichers, daß er nicht auf die Lösungen zurückgreift, wie sie Ellinger oder die Salzburger Handschriften (Michelbeuern) gewählt hatten, sondern sie zugunsten einer klaren Übersichtlichkeit und einer ungestörten Wechselwirkung von Hintergrund und Figurenkontur dem Mittelpunkt des Bildes entzieht.

¹ Cambridge: Evangelienbuch Gregors d. Gr. Brüssel: Kgl. Bibl., Cod. 18723. München: Staatsbibl., Clm. 14000. Kremsmünster: Stiftsbibl., Cim. 1.

² Innsbruck: Univ. Bibl., Cod. 484, Bl. 13b. ³ St. Gallen: Stiftsbibl., Cod. 53.

⁴ Oxford: Bodleiana, Metallplatte und Elfenbein sind gleichzeitig, vielleicht in Lüttich entstanden, vgl. Goldschm. Elf. II, Taf. 16, u. S. 28.

Die Besprechung der formalen Zusammenhänge mit dem Ellinger-Evangeliar hat bereits eine allgemeine Charakterisierung des Bildrahmens notwendig gemacht, so daß lediglich noch Bemerkungen ergänzender Art zu folgen brauchen. Das Prinzip der Doppelrahmung ist nicht angetastet worden, der äußere und innere Rahmen werden einander soweit genähert, daß ihr Zusammenwirken nicht verloren geht, auf starke Überschneidungen wird zugunsten jener in der Handschrift überall gestellten Forderung nach Klarheit und Übersichtlichkeit verzichtet. Säulen mit Blattkapitellen, oder fensterdurchbrochene Turmbauten tragen Bögen und Giebel, die auf die einfachste Formel gebracht sind, schmucklose Türmchen mit einfachen Dachhauben und seltener „gemauerte“ Flächen wahren den architektonischen Charakter. Der Ellingersche Mauerabschluß wird nur dann verwendet, wenn der Thronszitz nicht unmittelbar auf dem unteren, äußeren Rahmen aufsetzt. Perspektivische Raumaufgaben haben dabei ebensowenig wie bei Ellinger die Vorstellung beschäftigt. Das Markusbild (Abb. 23, Taf. 11) bietet eine abweichende Rahmenkomposition, die Mandorla und Ornamentrahmen miteinander verbindet. Eine ähnliche Komposition, gleichfalls ein Evangelistenbild, enthält ein aus Weihenstephan (Bistum Freising) nach München gekommenes Lektionar des 10. Jahrhunderts¹. Es ist wahrscheinlich, daß Lösungen dieser Art zusammen mit den Rahmenformen des Uta-Codex, namentlich die Doppelellipse des Kreuzigungsbildes, die Altaicher Komposition maßgebend beeinflussen haben. Die äußeren Rahmen werden von Gold- und Silberleisten eingefäßt. Ihre Innenflächen überziehen Ornamente, die nur einmal, auf dem Matthäusbilde, ununterbrochen durchlaufen, im übrigen sich so verteilen, daß die Ecken jedesmal ein anderes Motiv erhalten, als die jeweiligen Mitten der einzelnen Seiten. Es ist dies ein Verfahren, das schon das Regelbuch² kennt, dessen sich der Uta-Codex bedient und das in Salzburg im Evangeliar von St. Peter³ nachgewiesen werden kann. Die einzelnen Motive sind von den Ellingerschen nicht verschieden und weisen mit diesen mehr Beziehungen zur südwestdeutschen Kunst auf, als zu eigentlich bayerischen, speziell regensburgischen Erzeugnissen. Von besonderem Interesse ist die Füllung auf dem Johannesbilde, die am ehesten noch auf eine Elfenbeinschnitzerei als Vorlage zurückgeführt werden kann, die mit vielleicht ähnlichen Schmuckformen den Rahmen verziert hatte, wie sie in zahlreichen Abarten noch nachgewiesen werden können. Innerhalb der Malerei bietet der Psalter des Erzbischofs Egbert von Trier in Cividale⁴ bemerkenswerte Versuche, gleichfalls den Reliefeindruck geschnittener Ornamente mit farbigen Mitteln zu erzeugen. Der Einfluß Regensburgs, im besonderen des Uta-Codex, beschränkt sich auf die allgemeine Lockerung des Ornamentgefüges und die Dehnung der einzelnen Ornamentform, die Ellinger preßt und zusammenhält. Die Eckfüllungen des Markusbildes gehen auf den Uta-Codex zurück, dem sie mit nur geringfügigen Abänderungen entnommen sind.

Wie schon bei Ellinger kann sich die stilistische Beurteilung allein auf die Gestaltung des Figürlichen beschränken, da von Versuchen, den Raum darzustellen oder in die Tiefe zu dringen, nicht gesprochen werden kann. Eine Terrainandeutung findet sich nur im Christusbilde, in Gestalt jenes schon genannten Schollenhügels, auf dem Christus steht.

¹ München: Staatsbibl., Clm. 21586, vgl. Swarzenski: Regensburg, S. 55 Anm. Beißel: Gesch. d. Evgb., S. 270 Anm. Nach Swarzenski ist die Handschrift am Mittelrhein entstanden, vgl. weiter unten S. 57.

² Bamberg: Staatsbibl., Lit. 142 (Ed. II, 11).

³ Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. a. X, 6.

⁴ Haseloff und Sauerlandt, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Trier 1901. Abb. Taf. 1.

Die Typen sind ihrer inneren Struktur nach mit denen des Ellinger-Evangeliars verwandt. Der Gesichtsausdruck selbst wird freier, indem der Zwiespalt, wie ihn die Ellingersche Profilbildung erzeugt, überwunden wird und der rechte Nasenflügel, der linke Nasenrücken und die linke Augenbraue mit durchgehender Linie gezeichnet werden, womit auch die Nase der Drehung des Kopfes entsprechend behandelt wird. Von der einen Ausnahme, die der Kopf des Johannes macht, ist bereits gesprochen worden. Mittelgroße, schwarze Pupillen auf weißem Felde, die aber stets am oberen Augenlide haften, niemals in die Mitte rücken, lassen zusammen mit jenen charakteristisch grünen Unterlidern, die schon Ellinger hatte, am stärksten vielleicht bei Matthäus, die lebendige Erregbarkeit inneren Erlebens empfinden. Die Hände sind groß und ausdrucksvoll, die Finger und ebenso die Zehen sind lang und dünn und werden eckig gebrochen.

Im Zusammenhang mit dem farbig-modellierenden Gewandstil der südwestdeutschen Kunst, dessen Anwendung keinerlei Rücksichten mehr beschränken, steht eine stärkere Betonung der menschlichen Gestalt, die dem Altaicher wichtiger ist, als sie es Ellinger sein konnte. Von einem verhältnismäßig tiefen Blau oder Purpurrot, einmal auch Gelbgrün, hellen sich die Farben bis zum reinen Weiß auf. Außer jenen in der südwestdeutschen Kunst vorgebildeten weißen Rändern, die als Kleidersäume verwendet werden, stehen an keiner Stelle unvermittelt gegensätzliche Farbtöne, trennende Konturen, scharfe Lichtlinien oder Lichtflecken. Der Künstler erreicht einen Eindruck, der dem der besten Werke des südwestdeutschen Stiles gleichkommt. Die rundende, äußerst sorgfältig abgetönte Modellierung erzeugt die Vorstellung weicher, leichtfließender Stoffe, die sich willig um den Körper legen und sich jeder Bewegung fügen. Noch fehlt freilich das ursächliche Verhältnis von Körper und Gewandung. Dem Körper fehlt die Dramatik erregbarer Leidenschaft, um der Belebung, die der Gewandstil bringt, das Gleichgewicht zu halten; wohl läßt die menschliche Gestalt ihre Masse, ihr Volumen fühlbar werden, noch fehlt ihr aber die schwellende Kraft pulsierenden Lebens, die die südwestdeutschen Vorbilder in so hohem Maße auszeichnet, so daß den Altaicher Schöpfungen ein Rest hemmender Befangenheit anhaften bleibt, den vielleicht der Künstler selbst am stärksten empfunden hat.

Den hellen Farben der verschiedenen Gewänder entspricht die Tönung des Inkarnats. Der warme, emailartige gelbe Gesamtton Ellingers ist einem sehr hellen, roten Grundton gewichen. Das für die Vöge-Schule so überaus charakteristische, oft mehr zum Gelb hinneigende Grün unter den Augen und oft auch am Kinn, wird vom Altaicher entsprechend verwendet. Am ausgiebigsten erscheint Weiß, das mit breiten und schmalen Flächen in pastosem Auftrag modelliert, den Unterton ausspart, leicht durchscheinen läßt oder ganz überdeckt. Einzelne unvermittelt, scharf aufgesetzte Lichtlinien sind möglichst vermieden. Keimale aber hat das Weiß, das mit Blau oder Gelb oft kaum merklich getönt ist, einen kalten, harten oder gar kalkigen Ton.

Auffallender als bei Ellinger tritt der mit Weiß aufgesetzte Stirnfleck in die Erscheinung, der auch hier in der besonderen Absicht verwendet wird, einer dem Künstler bedeutsamen Person auf diese Weise ein äußeres Sichtzeichen zu geben, wie denn auch Christus am ausgeprägtesten auf diese Weise gekennzeichnet ist. Mit dünnen, schwarzbraunen Farbstrichen sind die oberen Augenlider, die Brauen, Nasenrücken und -flügel und die beiden kurzen, parallellaufenden Striche, die den Mund bilden, sorgfältig eingezeichnet. Das Ohr wird mehrfach ohne Kontur, lediglich als Farbfläche, gegen die

Haarmasse abgesetzt, in anderen Fällen wird es rot, auch graugrün begrenzt, niemals aber schwarz, wie es ähnlich bei bartlosen Gesichtern der Fall ist, die Kinn und Wange mit jenem schon unter den Augen aufgetretenen Grün, das breithingestrichen vom Ohr bis zum Kinn verläuft, gegen den Hals absetzen. Die Fleischfarbe an Hand und Fuß unterscheidet sich von der des Gesichts nicht. Auf gleichem Grundton stehen in derselben Weise modellierende weiße Farbflächen, die hier zur stärkeren Betonung der Gliedstruktur, wie namentlich der Fußknochen, Verwendung finden und damit oftmals schärfer und weniger vermittelt als im Gesicht dem Unterton gegenübergestellt sind. Die Konturierung ist nicht überall streng durchgeführt. Der farbigen Fläche wird schon eine größere Selbständigkeit zugewiesen. Kommen Konturen zur Anwendung, so sind sie dunkelbraun oder violett, mehrmals sind die unteren Armlinien und die Linien der Innenhand rot, die Gegenseiten dagegen schwarz, wodurch die Ausdrucksfähigkeit der einzelnen Glieder, besonders der Hände, nicht unwesentlich gestärkt wird. Die einzelnen Finger- und Zehenglieder werden durch kurze, rote Striche, manchmal auch Flecken, bezeichnet. Der Kontur ist auch hier dunkelviolett. Kleine schwarze oder weiße Punkte an den Ansatzgelenken an Händen und Füßen fehlen wie bei Ellinger.

Die malerische Erfassung der Haarmasse unterscheidet sich von dem Ellingerschen Verfahren nicht. Die sorgfältig konturierte Fläche wird gleichmäßig grundiert und durch dünne Linien, deren Farbwert dunkler als der Grundton ist, aufgeteilt. Schwarze Trennungslinien kommen nur ganz ausnahmsweise und dann nur in den Bärten vor. Die Bärte liebt der Künstler aus einzelnen, scharf umgrenzten Zotteln zusammenzusetzen, die er in leicht sich windenden Spitzen auslaufen läßt.

Die Palette des Altaichers hat im ganzen Umfange mit jenen Farben gebrochen, auf die noch Ellinger glaubte, nicht verzichten zu können. Licht und hell stehen die Farben nebeneinander, die mit Vorliebe ungemischt verwendet werden, besonders Blau, Hellrot, Grün, Rosa, Rotbraun, Purpurviolett, Weiß und in seltenen Fällen auch Schwarz.

Die Initialornamentik folgt der von Ellinger eingeschlagenen Richtung. Auf Vielfarbigkeit, wie sie Ellinger in seinen frühen Werken bevorzugt, später aber ebenfalls aufgegeben hat (Psalterium), verzichtet der Altaicher. Außer Gold für Initialstamm und Ranken, Rot für Konturen und Füllungen, Blau und weniger oft Grün für die Hintergründe, werden keine Farben verwendet. Mit einer Ausnahme, Blatt 11 a, kommen Rahmen und Purpurgrund in Fortfall. Der Bau des Initials ist im wesentlichen derselbe geblieben. Die lastende Schwere ist gemildert, die Entwicklung der einzelnen Teile erscheint leichter und selbstverständlicher. Die breiten Spaltungen hält ein sorgfältig gezeichnetes und frei sich verschlingendes Riemenwerk zusammen, das bei Ellinger sehr viel stockender und schwerfälliger gestaltet wird. Die herauswachsenden Ranken sind nicht mehr ganz so schwerflüssig, sie sind schlanker, rollen sich leichter, verschlingen sich graziöser und enden namentlich in Formen, die nicht mehr plump herausfallen und sich vordrängen, sondern geschickt jede sich bietende Lücke ausfüllen, diesen ihre Form anpassen und eher dazu neigen sich unterzuordnen, als durch Überschneidungen den Vordergrund für sich zu fordern. Drachen, die zweimal, Blatt 11 a und 105 a, verwendet werden, haben ihr Eigenleben aufgegeben, ihre Körper werden überschlang, gleichen sich unmerklich dem Rankwerk an und, durch Farben nicht mehr hervorgehoben, gehen sie in dem Gesamtbild auf.

Ein zweites Werk ist uns von dem Altaicher Künstler nicht erhalten. Literarische oder urkundliche Überlieferungen geben keine Anhaltspunkte, die auf eine umfangreiche künst-

lerische Tätigkeit schließen ließen. Für unsere Untersuchung ist diese Frage um so weniger bedeutsam, als mit dieser Handschrift innerhalb Bayerns eine Entwicklung einen gewissen Abschluß findet, die ihre Keime in Salzburg sowohl, als in Regensburg hat, so daß weitere Werke seiner Hand unsere Vorstellung vielleicht noch erweitern, nicht aber wesentlich mehr umgestalten könnten.

Mit dem Beginn des Jahrhunderts hatte die südwestdeutsche Kunst, deren Einflüsse im einzelnen behandelt wurden, für Bayern besondere Bedeutung gewonnen. Von ihren Hauptwerken, die bis um 1014 vollendet vorlagen, sind das Evangelienbuch Ottos III.¹, das Perikopenbuch Heinrichs II.² und die Bamberger Apokalypse³ kurz nach der Jahrhundertwende entstanden und schon damals nach Bayern gekommen. Ihre geistigen Grundbedingungen entsprachen einer seelischen Grundstimmung, die über einen Kreis bestimmt orientierter Menschen oder einen geographisch begrenzten Bezirk hinaus, mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts mit spontaner Gewalt Gemeingut aller geistigen Kräfte wurde. Der dort gefundene künstlerische Ausdruck entsprach damit einer Zeitstimmung, so daß seine Ausbreitung eine innerlich bedingte Notwendigkeit war. Der geistigen Entwicklung in Bayern entsprach es, daß die Auseinandersetzung mit diesem Neuen zuerst in den Metropolen, Salzburg und Regensburg, erfolgte.

In Salzburg hat dieser Vorgang im Michelbeuerner Evangeliar⁴ seine klarste Ausprägung gefunden. Es ist aber charakteristisch, daß hier in jeder Linie, Form und Farbe eine so eigenartige, mathematisch genau nirgends faßbare Befangenheit zurückbleibt, die sich nur aus der Struktur des für Salzburg charakteristischen künstlerischen Bodens erklären läßt, der mit byzantinischen Elementen durchsetzt ist und mit fortschreitenden Jahren von diesen völlig überwuchert wird. Es ist bezeichnend genug, daß in der Folgezeit, etwa um 1040, im Münchner Perikopenbuch⁵ diese beiden Elemente, Byzanz und Westdeutschland (in der Salzburger Durchkreuzung), in einem Kräfteverhältnis nebeneinander auftreten, das für die weitere Entwicklung die Bedeutung byzantinischer Kunst für Salzburg klar erkennen läßt. In den Werken des Kustos Bertholt um 1070 stehen Einflüsse von Byzanz an beherrschender Stelle⁶.

In diesem Zusammenhang muß nun ein Werk genannt werden, das sich in der Landesbibliothek zu Fulda⁷ befindet und, soweit ich sehe, nur von Swarzenski in einer An-

¹ München: Staatsbibl., Clm. 4453.

² München: Staatsbibl., Clm. 4452.

³ Bamberg: Staatsbibl., Bibl. 140 (A. II, 42).

⁴ München: Staatsbibl., Clm. 8272.

⁵ München: Staatsbibl., Clm. 15713.

⁶ Vgl. Buberl: Über einige Werke der Salzburger Buchmalerei des 11. Jahrhunderts, S. 60. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission Wien, 1907, Heft 2.

⁷ Die Handschrift liegt in Fulda unter der Signatur A. a. 44. Sie ist einfach gebunden und enthält auf 147 Blatt die vier Evangelien und den Comes. Die Maße sind 32×45 cm. Für die textliche und bildliche Ausstattung müssen verschiedene Hände angenommen werden. Innerhalb des bildlichen Teiles kommen weiterhin zwei verschiedene Hände in Frage. Äußere Anhalte für eine Lokalisierung der Handschrift sind nicht vorhanden. Nach einem Prov. Vermerk des Bibl.-Kataloges kam sie aus dem Kloster Hersfeld, von dem für das 11. und 12. Jahrhundert zahlreiche Beziehungen zu bayerischen Klöstern überliefert sind, nach Fulda. Ihrem Charakter entsprechend kann sie nur in Bayern entstanden sein. Der Comes ist so allgemein gehalten, daß bestimmte Schlüsse daraus nicht gezogen werden können. Die Handschrift enthält:

merkung erwähnt wird¹. Er weist ihm einige Bedeutung für die Vermittlung südwestdeutscher Einflüsse zu und glaubt in ihm ein Werk der sich in der Folgezeit um Ellinger und den Altaicher bildenden Schule erblicken zu dürfen. Es ist eine Kopie nach einer jetzt in der Bibliothèque Nationale zu Paris befindlichen, gleichfalls von Swarzenski bekanntgemachten Evangelienhandschrift (Cod. lat. 275)², die deutlich nach Echternach weist, vielleicht aber in Bayern entstanden ist. Der Einfluß des westdeutschen Kunstkreises ist damit für die Fuldaer Handschrift ohne weiteres gegeben. Ihren künstlerischen Charakter bestimmen drei verschiedene, sich gegenseitig durchdringende Richtungen, Einflüsse der Salzburger Handschriftengruppe um das Jahr 1000 (Nonnberg, St. Peter, Michelbeuern), Einwirkungen unserer Handschriften und vor allem byzantinische Einflüsse, die das Werk in den Kreis des Kustos Bertholt stellen. Die Struktur der Figuren, ihre Proportionen, die eckigen, stoßartigen Bewegungen, einzelne Motive der Arm- und Beinstellung, das Bestreben, die Ober- und Unterschenkel durch starkes Verlängern (Lukas, Johannes) in Gegensatz zum Oberkörper zu bringen, das Drehen des Kopfes und das Heraufblicken zum Symbol leiten sich von der Salzburger Gruppe her. Der Gewandstil ist eine Fortbildung jener dort üblichen, exakt straffen Gestaltung, die den Möglichkeiten einer modellierenden Gewandbehandlung von vornherein gewisse Grenzen setzt. Die Helligkeit der Farben, die über das Michelbeuerner Evangeliar hinausgeht, wird auf den Einfluß der Vorlage zurückzuführen sein. Der Bildaufbau, die Komposition der Kanonbögen, die genrehaften Symboldarstellungen und die klare Abwägung von Form zu Form zugunsten des ornamentalen Gesamteindrucks sind durch unsere Werke maßgebend bestimmt. Die byzantinischen Einflüsse treten am stärksten in den Typen hervor, die auch die Handschrift in die Nähe des Perikopenbuches in St. Peter rücken³. Die Schulgemeinschaft ist unschwer zu erkennen. Man vergleiche den Kopf des Lukas (Abb. 28, Taf. 13) mit dem Kopf des Stephanus (Swarzenski, Regensburg, Abb. 75), der zwar bartlos, aber darum nicht weniger beweiskräftig ist. Die eigenartig geschwungene Nasenform, mit den zierlich angesetzten Nasenflügeln und den aufgesetzten, grelleuchtenden Lichtern, die Zeichnung der Augen, die Verbindung der Pupille mit dem Lid, die gleichen Ohrformen, die Bildung des Mundes, der sich aus zwei kurzen, parallelen Strichen und zwei senkrechten Verbindungsstegen zusammensetzt (besonders deutlich auf dem Markusbilde, Abb. 27, Taf. 13) und die scharfe Stirnzeichnung mittels geschwungener, parallellaufender Lichtlinien, für die namentlich der Kopf des Petrus (Swarzenski, Regensburg, Abb. 76) zu vergleichen ist, können keine Zweifel lassen. Zudem die nämliche Haarbehandlung,

Blatt 2b—8a	Kanonbögen	Blatt 45a	Zierseite mit vier Engeln
„	8b Bild d. Evangelisten Matthäus	„	45b Initialseite I
„	9a Zierseite mit zwei Engeln	„	69b Bild d. Evangelisten Lukas (Abb. 28, Taf. 13)
„	9b Initialseite L	„	70a Zierseite mit zwei Engeln
„	10b Goldzeichnung: Geburt Christi	„	70b Initialseite I
„	40a „ Kreuzigung	„	107b Bild d. Evangelisten Johannes
„	41a „ Frauen am Grabe	„	108a Zierseite mit zwei Engeln
„	44b Bild d. Evangelisten Markus (Abb. 27, Taf. 13)	„	108b Initialseite I

¹ Swarzenski: Salzburg, S. 28. Die gleichzeitig erwähnte Berliner Handschrift: Ms. theol. lat. fol. 18 kann für Bayern nicht in Frage kommen. Sie wird am Niederrhein, vielleicht in Köln entstanden sein.

² Photographien verdanke ich Herrn Dir. Dr. Swarzenski.

³ Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. VI, 55.

die Zeichnung des Schnurrbartes, der die ganze Oberlippe bedeckt, die Aufteilung der Haarmasse und die Endigung der Kopfhaare in zwei zopfartigen Strähnen auf der Schulter. Die Hände sind gleichfalls auffallend klein und in ihrer Bedeutung als Ausdrucksmittel, im Vergleich namentlich zu unseren Werken, vollkommen zurückgedrängt. Nicht ganz so scharf wie in den Kopftypen treten die byzantinischen Elemente in den übrigen Teilen des Bildes hervor, doch sind sie an jeder Stelle so stark, daß sie auch die gegensätzlichsten Elemente wie mit einem Schleier überspannen, wofür besonders die Gewandpartien des Lukas im Vergleich zu denen des Petrus und Johannes bei Kustos Bertholt (Swarzenski, Regensburg, Abb. 76) in Frage kommen. Das Ergebnis ist eindeutig. Die Handschrift reiht sich mühelos der künstlerischen Entwicklung in Salzburg ein. Sie steht zwischen dem Münchner Perikopenbuch und den Werken des Kustos Bertholt und hat namentlich mit Bertholt zahlreiche Berührungspunkte, so daß eine Entstehung zum mindesten im weiteren Umkreis dieses Künstlers angenommen werden muß. Die künstlerische Entwicklung des 11. Jahrhunderts in Salzburg hat auf unsere Werke entscheidenden Einfluß nicht auszuüben vermocht, wie auch umgekehrt unsere Schule, der weiteren Entwicklung schon vorgreifend, außer in dem einen oben behandelten Falle, für den Lauf der Dinge in Salzburg keinerlei Bedeutung gewonnen hat. Entscheidender ist Regensburg geworden. Hier war im Uta-Codex eine Auseinandersetzung mit der südwestdeutschen Kunst angebahnt worden¹, die aber eine befriedigende Lösung nicht hatte finden können. Das Neue trat neben das Alte, Hergebrachte, ohne daß beides auf eine gemeinsame Formel hätte gebracht werden können. Lediglich die Nebenszenen waren jenen Einflüssen geöffnet, die Hauptszenen blieben ihnen verschlossen. Wir sahen schon, daß der Codex für Ellinger entscheidende Bedeutung gewann, daß er ihn sich zum Vorbild nahm und über ihn hinaus den unmittelbaren Anschluß an Werke der südwestdeutschen Kunst fand und damit dem Eindruck, den Regensburg von dieser Kunst vermitteln konnte, unmittelbare, persönliche Eindrücke an die Seite zu stellen vermochte. Seine geistige Veranlagung und die daraus resultierende künstlerische Gebundenheit erklärten es, daß er zu einer konsequenten Stellungnahme nicht gelangte. Erst der Altaicher, der ohne Ellinger nicht verstanden werden kann, aber auch ohne persönliche Berührung mit Werken der Vöge-Schule nicht zu erklären ist, brachte auf dem von Regensburg ausgehenden Wege einen gewissen Abschluß. Seine Bedeutung beruht darin, daß er im Verein mit Ellinger auf der Grundlage der bayerisch-regensburgischen Tradition dem von Westen unaufhaltsam herandrängenden Neuen, eine innere Struktur zu geben verstand, die von vornherein ein Herabsinken zu bedingungsloser Abhängigkeit ausschloß und damit einen Modus schuf, der rein bayerisch war. Diese Entwicklung hatte mit einem Schlage das künstlerische Schwergewicht innerhalb Bayerns verschoben. Regensburg, durch Tradition und ererbte künstlerische Kraft vor allen anderen berufen, den drängenden künstlerischen Bestrebungen einer neuen Zeit Ausdruck zu verleihen, hatte im entscheidenden Augenblick versagt. Wohl waren noch die Grundlagen hierfür bereitgestellt worden, die endgültige Formel hat aber nicht Regensburg, sondern die Provinz gefunden. Eine Tatsache, die für den weiteren Verlauf der künstlerischen Entwicklung in Bayern von ganz besonderer Bedeutung geworden ist.

¹ Beziehungen des Regelbuchs von Niedermünster, Bamberg: Staatsbibl., Lit. 142 (Ed. II, 11), zu Trier-Reichenau können nicht ins Gewicht fallen, sie sind unbedeutend und ganz vereinzelt.

DIE SCHULPRODUKTION BIS ZUR JAHRHUNDERTMITTE

Die tabellarische Übersicht auf Seite 4 vermittelt ein klares Bild von der im Anschluß an die bisher besprochenen Werke nun einsetzenden Produktion. Eine zweckdienliche Behandlung dieses umfangreichen Stoffes wird nur dann möglich sein, wenn es seine Aufteilung gestattet, die einzelnen Zweige in ihrer unmittelbaren Abhängigkeit, in ihren Zusammenhängen mit den Parallelerscheinungen, namentlich aber als Gesamtheit in ihrem Verhältnis zur künstlerischen Entwicklung der näheren und weiteren Umgebung darzustellen. Aus naheliegenden Gründen verbot sich eine zusammenhängende Behandlung der einzelnen Zweige bis zum Abschluß des Jahrhunderts. Die Verbände wären dadurch allzusehr zerrissen worden. Nur eine Zusammenfassung nach Jahrgruppen bis 1050 und von 1050—1100, die um so weniger willkürlich gegriffen sind, als sie mit der Entstehung der einzelnen Handschriftengruppen in Einklang stehen, kann praktischen Erfolg haben. Die Ausläufer im 12. Jahrhundert können zusammenfassend behandelt werden.

Mit gewisser Berechtigung hat Swarzenski¹ den Evangeliaren von Tegernsee und Niederaltaich noch ein drittes, aus Freising stammendes, an die Seite gestellt. Das nähere Verhältnis dieses Freisinger Codex zu jenen beiden Handschriften erläutert die schematische Übersicht. Der Codex setzt sich aus Elementen zusammen, die zu fast gleichen Teilen dem Ellinger- und dem Altaicher Evangeliar entnommen sind und in der Folgezeit für eine Reihe von Handschriften nutzbar gemacht werden; neue aber, über jene hinausführende Entwicklungsmomente werden nicht gefunden, und die künstlerische Qualität reicht nur vereinzelt an die Vorbilder heran. Damit bleibt die Bedeutung der Handschrift in ihrer Mittlerrolle wohl unangetastet, den Evangeliaren von Tegernsee und Altaich aber kann sie nicht gleichgestellt und ihr damit eine führende Rolle zuerkannt werden.

Die Handschrift ist aus der Freisinger Dombibliothek in die Münchner Staatsbibliothek gekommen, wo sie jetzt unter der Bezeichnung Clm. 6204 aufbewahrt wird.

Lit.: B. Riehl: Zur bayer. Kunstgeschichte I, Berlin 1885, S. 26.

H. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei, S. 90, Berlin 1890.

Kugler: Museum, 1834, S. 164.

St. Beißel: Geschichte der Evangelienbücher, S. 270, Freiburg 1906.

G. Swarzenski: Regensburg, S. 128.

E. Thoma: a. a. O. S. 25.

Die Handschrift enthält die vier Evangelien, den Prologus und die drei Briefe des Hieronymus, Eusebius und Damasus. Ein Kalendarium von einer Hand des ausgehenden 12. Jahrhunderts, in dem die Monate November und Dezember fehlen, ist dem Ganzen vorangestellt.

Blatt: 3a Plures fuisse ...²

„ 4b Novum opus ...

„ 6a Ammonius ...

„ 6b Sciendum etiam ...

„ 9b leer

¹ Swarzenski: Regensburg, S. 128. ² Vgl. Tabelle im Anhang, S. 155.

Blatt 10b leer (liniert)

- „ 11b } Kanonbögen (Abb. 29—34, Taf. 14)
- „ 16b }
- „ 17b Bild des Evangelisten Matthäus (Abb. 35, Taf. 15)
- „ 18a Initialseite L (Abb. 38, Taf. 16)
- „ 65a leer (liniert)
- „ 65b leer (liniert)
- „ 66b Bild des Evangelisten Markus (Abb. 36, Taf. 15)
- „ 67a Initialseite I (Abb. 40, Taf. 17)
- „ 99b Bild des Evangelisten Lukas (Abb. 37, Taf. 16)
- „ 100a Initialseite Q (Abb. 39, Taf. 17). Zwischen Blatt 143 u. 144 ist das Bild des Evangelisten Johannes herausgeschnitten.
- „ 144a Initialseite I (Abb. 41, Taf. 17)

Die Kapitelanfänge sind durch kleine farbige Initialen hervorgehoben (83), die übrigen großen Anfangsbuchstaben beschränken sich auf Rot und Gold, letzteres für Hintergrundsflächen. Der Einband besteht aus zwei einfachen, mit Pergament bezogenen Holzdeckeln mit Lederschließen. Die Maße sind 24,5×34 cm. Die Handschrift enthält 22 Lagen mit 179 Blatt. Das verwendete Pergament ist wenig sorgsam zubereitet, es ist dick, teilweise schlecht geglättet und wenig schmiegsam. Der Text ist in zwei Kolonnen abwechselnd mit brauner und schwarzer Tusche oder Tinte geschrieben. Die Schrift ist flüchtig und ohne viel Sorgfalt im einzelnen, es darf aber angenommen werden, daß sie einer Hand angehört. Die Arbeit erweckt den Eindruck, als sei auf möglichst schnelle Fertigstellung gedrängt worden.

Eine genaue Untersuchung der einzelnen Lagen ergibt, daß die bildliche Ausstattung des Codex nicht notwendigerweise im Zusammenhang mit dem Text entstanden zu sein braucht. Die Lagen an den Anfängen der Evangelien sind ohne Ausnahme Quaternionen, denen außer beim Matthäusevangelium in durchgehend gleicher Weise (vgl. Fig. 1) ein Einzelblatt mit dem Bilde des jeweiligen Evangelisten vorangestellt ist. Die Lage am Anfang des Matthäusevangeliums enthält nur bildliche Darstellungen, die Kanonbögen und das Bild des Evangelisten (Fig. 2).



Fig. 1

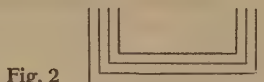


Fig. 2

Auf den Gegenseiten, den Evangelistenbildern entsprechenden Zierseiten, hat der Schreiber deutlich erkennbar den für den Initialschmuck benötigten Platz freigelassen, der aber nicht in jedem Falle wie auf Blatt 67a und 100a den Wünschen des Malers entsprochen hat. Er hat hier ganze Stellen ausradiert und die Flächenaufteilung neu vorgenommen. Diese Arbeitsteilung erklärt auch jene am Ende der einzelnen Evangelien freigebliebenen Blätter, da die Bilder erst nach Fertigstellung des Textes zwischengeheftet wurden und man unmöglich von vornherein den ganzen Text genau auf die einzelnen Lagen verteilen konnte, sodaß einige leere Blätter am Ende unvermeidlich waren. Für eine Erweiterung der bildlichen Ausstattung konnten sie schon darum nicht vorgesehen sein, da sie entsprechend der bereits beschriebenen Blätter ebenfalls für einen Text in Doppelkolonne vorliniert sind. Eine getrennte Entstehung von Text und Bild, auch an

verschiedenen Orten ist nach Lage der Dinge gegeben. Während in Freising der textliche Teil der Handschrift seiner Fertigstellung entgegenging, müssen in Tegernsee und Niederaltaich, wohin der Ruhm der dortigen Werke den Freisinger Künstler gelockt haben wird, im engsten Anschluß an diese die bildlichen Darstellungen entstanden sein. Über die Geschichte der Handschrift ist nur bekannt, daß sie aus der Freisinger Dombibliothek nach München gekommen ist. Hinweise bestimmter Art, die über Entstehungsort und Zeit Auskunft geben könnten, sind im Codex nicht enthalten¹; entscheidend ist allein die Tatsache, daß sich in Freising unter Ellenhard, Graf von Meran, der in den Jahren 1052—1078 Bischof von Freising war, eine künstlerische Tätigkeit entfaltete, die ohne unsere Handschrift gar nicht gedacht werden kann, daß also die Handschrift mit dem Beginn der Ellenhardschen Epoche bereits schon in Freising gewesen sein muß, womit auch der stilistische Charakter des Codex in Einklang steht, der ihn in die Nähe der beiden ersten Werke rückt, so daß wir seine Entstehung um 1040 etwa annehmen dürfen.

Die Kanonbögen, die Bilder der Evangelisten und die Eingangsinitialen bilden auch in dieser Handschrift die künstlerische Ausstattung. Mit nur ganz geringen Abweichungen sind die Kanonformen aus dem Ellinger-Evangeliar herübergenommen. Verschiedentlich werden Kapitelle in der Zeichnung geändert oder Masken statt einfacher Basenplatten verwendet, zweimal wird die Form des oberen Abschlusses gewandelt und der von Halbkreisen unterbrochene Giebel durch einen Dreipaß ersetzt. Die Stützenfüllungen werden nur vereinzelt noch ornamentiert, vielmehr rot oder blau gestrichen und nach dem Vorbilde des Altaicher Evangeliars durch schwarze, fensterartige Öffnungen belebt, die dann namentlich in den Evangelistenbildern bis zur Unerträglichkeit verwendet werden. Die Symbole bewegen sich vor genau den gleichen Farbflächen in denselben Bewegungen mit entsprechenden Spruchbändern, die sie festhalten, einander zureichen oder sich um den Körper legen. Nur einmal, Blatt 16 a (Abb. 30, Taf. 14) werden die Ellingerschen, ganzfigurigen Symbole bizarr und vollkommen willkürlich, gewissermaßen in Abkürzungen, wiedergegeben, indem mit Hilfe von Überschneidungen durch die Spruchbänder die Körper, einmal auch nur die Füße, verdeckt werden.

Während die Anordnung des Bildschmuckes an den Evangelienanfängen dem Vorbilde des Ellinger-Evangeliars folgt, entsprechen die Kompositionen der Initialseiten dem Altaicher, indem sie ebenso auf Rahmen und Purpurgrund verzichten, und Initialen und Text in unmittelbaren Zusammenhang bringen. Neu ist die Vereinigung von Initial und Symbol, die das Vorbild des Altaicher Evangeliars angeregt haben wird. Es muß überraschen, daß der Freisinger Künstler die Unstimmigkeit der Altaicher Bilder zu empfinden vermocht hat. Seine Lösungen befriedigen und beweisen eine gewisse Sicherheit der Formverschmelzung, wie sie namentlich auch in den Evangelistenbildern hervortritt, wenn er es unternimmt, Motive aus verschiedenen Vorlagen zu vermengen.

Um der Art seiner Arbeitsweise gerecht werden zu können, sind die den verschiedenen Vorbildern entnommenen Motive für jedes der Bilder in tabellarischer Übersicht zusammengestellt worden. Für das fehlende Johannesbild können wir auf Grund einer späteren, sklavisch genauen Kopie nach dem Freisinger Codex mit Sicherheit vermuten, daß es dem Bild des Ellinger-Evangeliars entsprochen haben wird. (Vgl. weiter unten Clm. 12201 a [S. 90].)

¹ Im Comes findet sich durch größere Schrift ausgezeichnet das Fest des hl. Michael. Vielleicht hat die Handschrift, als der Comes entstand, dem Kloster Weihenstephan gehört. W., von Bischof Egilbert (1005—39) gestiftet, liegt in nächster Nähe von Freising.

MATTHÄUS

Vorlage	Gegenstand (Bild)	Freisinger Evangeliar
Ellinger-Evangeliar	Evangelist Markus	Evangelistenfigur
„	„ Lukas	Thronszitz
„	„ „	Pultständer
„	„ Johannes	Oberer Architekturabschluß
„	„ Lukas	
„	„ Johannes	Kopfkapitell
Altaicher Evangeliar	„ Johannes	Unterer Bildabschluß
„ „	„ Matthäus	Turmartige Pilaster
„ „		Rahmenteilung

In den Ornamenten selbständig.

MARKUS

Vorlage	Gegenstand (Bild)	Freisinger Evangeliar
Ellinger-Evangeliar	Evangelist Markus	Unterkörper, Thronszitz, Decke, Kissen.
„	„ Matthäus	Schreibpult, oberer Architekturabschluß unter Fortlassung des Bogens.
„	„ Johannes	Erdschollenabschluß
Altaicher Evangeliar	„ Matthäus	Turmartige Pilaster
„ „		Rahmenteilung

Im Motiv mit dem Altaicher Markus verwandt. Ornamente wie bei Matthäus. Kopfbasen selbständig.

LUKAS

Vorlage	Gegenstand (Bild)	Freisinger Evangeliar
Ellinger-Evangeliar	Evangelist Markus	Oberer Architekturabschluß, untere Arkadenreihe.
„	„ Lukas	Erdschollen
„	„ Matthäus	Kapitellformen
Altaicher Evangeliar	Evangelist Matthäus	Evangelistenfigur (die Anlehnung an Altaich ist stärker als an Tegernsee, vgl. Handhaltung), Bank, Pult, turmartige Pilaster.
„ „	„ Johannes	Ornamentformen
	Basenformen selbständig	

Während in formaler Beziehung der Anschluß an Ellinger überwiegt, ist der Altaicher für die Auffassung der menschlichen Gestalt, den Farbengeschmack, mit freilich nur geteiltem Erfolg, und für die Gewandbehandlung vorbildlich geworden. Daß der Freisinger in der Nachfolge des Altaichers weit hinter seinen offensichtlichen Absichten zurückgeblieben ist, wird damit zu erklären sein, daß er, abgesehen davon, daß sich seine Natur, unbewußt vielleicht, den konservativen Elementen des Ellinger-Evangeliers verbundener fühlte, als dem unbedingt Neuen des Altaicher Codex, und diese ungewollt immer wieder untermengt, künstlerisch der ihm gestellten Aufgabe nicht gewachsen war, wie es in der Zeichnung selbst einfachster Formen, den Farben und ihrer Verwendung am deutlichsten zum Ausdruck kommt.

Kopf, Hände und Füße sind groß und plump. Der Gesichtsausdruck ist wie bei Ellinger unfrei und gedrückt, wofür die entsprechende Drehung des Kopfes und die beibehaltene frontale Stellung der Nase den Ausschlag geben. Die Zeichnung des Mundes, der Nase, Augen, Brauen und Ohren ist weder besonders sorgfältig, noch unbedingt sicher in der Linienführung. Der Mund wird mit zwei parallelen Strichen, einem kürzeren und einem längeren mit kleinen Haken an den Ecken, angegeben (—┐), die Nase wird derart gezeichnet, daß die Nasenspitze, die beiden Flügel und eine Braue in durchgehender Linie wiedergegeben werden, der Nasenrücken selbst wird lediglich farbig herausmodelliert, während ihn ein breiter, gleichfalls farbiger Querstrich unter dem Stirnansatz stark in die Breite zerzt. Die Augen sind elliptisch geformt. Die Pupillen sind mittelgroß und immer in Verbindung mit dem Oberlid. Das Augenfeld ist nur einmal, bei Markus, weiß und für den Ausdruck mitentscheidend, in jedem anderen Falle wird ein ausdrucksloses Graubraun verwendet. Die Behandlung des Inkarnates kommt über eine rein äußerliche Anlehnung an den Altaicher Codex nicht hinaus. Namentlich wird Weiß verwendet, oft in viel zu breitem Auftrag, immer ohne die nötigen Übergänge zum Rot, das als Gegenwert allzu stark zurückgedrängt wird, so daß der Gesamtton unangenehm kalkig, hart und trocken wirkt. Der Stirnfleck entspricht dem Altaicher Vorbild, auf den bei keinem der Dargestellten verzichtet worden ist, nur ist er größer noch als dort und aufdringlicher in der Wirkung. Die Farben an Händen und Füßen entsprechen denen des Gesichts, nur daß durch die zu gleichen Teilen auftretenden roten und schwarzen Konturen, wie sie der Altaicher schon benutzte, dem Übermaß von Weiß ein stärkeres Gegengewicht geschaffen wird. Die einzelnen Glieder der überall langen Finger und Zehen sind nicht eingezeichnet, die Markierung der Nägel ist selten, Punkte oder Kreise an Gelenkstellen fehlen.

Die farbige Gewandmodellierung kommt nur bedingt zur Anwendung, scharfe Begrenzungslinien treten zwischen die einzelnen Farbfächen, Falten werden schwarz konturiert und schwarze Striche, die in ihrer Stärke wechseln, zur Modellierung mithangezogen, womit der eigentliche Sinn dieses Gewandstiles verkannt ist. Das Verhältnis von Körper und Gewand entspricht dem Altaicher Evangeliar, wenn auch in Einzelzügen die beabsichtigte Wirkung durch mangelhafte Linienführung beeinträchtigt wird. Unter den drei Evangelistenbildern ist das Lukasbild in der Wirkung am stärksten (Abb. 37, Taf. 16). Der Matthäus steht für sich, er ist über die erste Anlage nicht weit hinausgekommen. Ein gelbes Unterkleid und ein hellblauer Überwurf scheinen für ihn beabsichtigt gewesen zu sein. Mit der Modellierung ist nur an Teilen des Unterkleides begonnen, während alle anderen Teile mit hellen, durchsichtigen Tönen, unter denen die Tuschkvorzeichnung sichtbar wird, einen mehr skizzenhaften Eindruck erwecken. Für die Arbeitsweise des Künstlers ist es bemerkenswert, daß die Evangelistenfigur in der Reihenfolge der Bildausführung an letzter Stelle steht.

Für die Rahmen sind in der Hauptsache die Formen des Ellinger-Evangeliiars maßgebend geworden, nur die Teilung des Ornamentrahmens und die schon genannten Stützen mit den charakteristischen, fensterartigen Öffnungen müssen auf den Altaicher Codex zurückgeführt werden. Die Art, verschiedene Architekturteile zu vermengen, einige Teile zweckdienlich umzugestalten oder auch ganz fortzulassen, verrät eine gewisse, auf das Praktische gerichtete Geschicklichkeit, die uns noch einmal, im Zusammenhang mit der Initialornamentik, begegnen wird. Die Ornamente in den Rahmen sind

dürftig, ihnen fehlt das rege, drängende Leben, eine Einzelform wird schematisch neben eine andere gesetzt, und das Ganze hält kein einheitlicher Wille. Wörtliche Wiederholungen finden sich nur im Lukasbilde (Altaich-Johannes), die übrigen Formen werden auf uns unbekannte Freisinger Vorlagen zurückgehen, da es wenig wahrscheinlich ist, daß nur sie vom Künstler selbständig erfunden sind.

Der überall zutage tretende Dualismus „Tegernsee—Altaich“ beherrscht auch die Farbengebung. Die Farben werden den Vorlagen entsprechend wieder verwendet, die Ellingerschen dunklen, altertümlichen Farben kehren in den Kanonbögen und Rahmen, nur weniger leuchtkräftig, stumpfer und trockener, wieder, die hellen Töne des Altaichers werden u. a. für das Inkarnat und die Gewandbehandlung nachgeahmt, ohne aber nur annähernd an irgendeiner Stelle die gesättigte Tonfülle des Vorbildes erreichen zu können. Im Banne von Tegernsee und Altaich wird der Freisinger diese Zweifaltigkeit seiner farbigen Gesamtleistung nicht empfunden haben.

Die Initialornamentik zeigt den Freisinger stärker und freier, obwohl auch hierfür der Anschluß speziell an Ellinger nicht zweifelhaft bleiben kann. Man gewinnt den Eindruck, daß er sich auf gewohnterem Boden bewegt, den die ältere Kunstübung Freisingers geschaffen haben könnte (vgl. S. 56). Das System der Rankenzüge ist gegenüber Ellinger nicht geändert worden. Aus dem Initialkörper wachsen an den gleichen Stellen die Ranken heraus, bewegen sich gleich denen der Vorlage, spalten sich wie diese und entsenden ebenso ihre Ableger (vgl. Abb. 38 u. 39, Taf. 16 u. 17). Jedoch das System ist gelockert, es ist weitmaschiger und durchsichtiger. Die einzelne Ranke dehnt sich breiter in der Fläche als bei Ellinger und ist sparsam mit Nebenranken, die ihr Licht und Luft nehmen könnten. Es sind kurze und wenig lebendige Ranken, die so aus den Hauptzweigen herauswachsen, und in jenen schon bekannten Knollen- und Dreiblattformen, dem Spitzblatt, das ganz besonders breit und lappig geworden ist, und verschiedentlich auch in farbig gehaltenen Knospen auslaufen. Die im Tegernseer und Altaicher Evangeliar mit besonderer Sorgfalt gezeichneten bandgeflechtartigen Verschlingungen werden nicht wiederholt, die einzelne Ranken an den betreffenden Stellen nur notdürftig ersetzen können. Die von den Initialen bedeckte Fläche wird blau und grün grundiert; Konturen und Spaltflächen verwenden Rot, Initialkörper und Hauptranken Gold, die Nebenranken Silber. Bunter sind die Rankenenden und kleinen Einschaltranken, wie sie das Initial zum Markusevangelium (Abb. 40, Taf. 17) hat, die Blau, Rot und Grün nebeneinander stellen.

Die Vielfarbigkeit, die mit dem Altaicher Evangeliar schon überwunden schien, muß ursächlich mit der Unterbringung des Symbols innerhalb des Initials im Zusammenhang stehen, da für dieses auf Farbigkeit nicht zu verzichten war und vielleicht damit ein ausgleichendes Gegengewicht geschaffen werden sollte.

Die Verschmelzung von Initial und Symbol ist seine eigenste Schöpfung; die Lösungen, namentlich Blatt 100a (Abb. 39, Taf. 17), gehören zum wertvollsten künstlerischen Bestand der Handschrift. Im Hinblick auf solche Leistungen würde man den eigentlichen Wert des Freisinger Evangeliers verkennen, wollte man nicht betonen, daß seine Initialornamentik zusammen mit seinen Fähigkeiten, übernommene Motive zu neuen Bildwerken umzuschmelzen, oder wie im Lukasbilde (Abb. 37, Taf. 16), einen wesentlich anderen, dem Vorbild gleichwertigen Eindruck zu erzeugen, einen künstlerischen Willen verraten, der den Freisinger zum mindesten über einen einfachen Kopisten hinaushebt.

Für die weitere Entwicklung ist es von Bedeutung, daß die an das Freisinger Evangeliar sich anschließenden Kräfte nicht auf einen schon hier in seinen schöpferischen Kräften absterbenden Motivenschatz angewiesen sind, vielmehr von einem persönlichen künstlerischen Interesse belebt, imstande sind, selbst wieder belebende Einflüsse zu vermitteln.

In Tegernsee sind ungefähr gleichzeitig, zur Zeit des Abtes Seyfried (1048—1068), nach Ellinger schon der vierte Abt, einige Werke entstanden, die mit den bisher besprochenen in Zusammenhang stehen, sich namentlich aber eng an das Ellinger-Evangeliar anschließen. Es sind drei Handschriften mit künstlerischem Schmuck, die um 1050 etwa, kurz vorher und unmittelbar nachher, anzusetzen sind. Mit ziemlicher Sicherheit darf gerade hier mit größeren Lücken im Denkmälerbestande gerechnet werden, da man kaum annehmen möchte, daß an einer Stelle wie Tegernsee die künstlerische Tätigkeit in der ersten Hälfte des Jahrhunderts nicht reger gewesen sein sollte.

Zeitlich an erster Stelle steht eine Handschrift, die, wie die meisten der Tegernseer Handschriften, nach der Aufhebung des Klosters in die Münchner Staatsbibliothek gekommen ist. Die Handschrift, jetzt Clm. 18128, enthält die Briefe des Paulus und die Apostelgeschichte. Die Angaben des Katalogs der Staatsbibliothek, der als Entstehungszeit für den Codex das 12. Jahrhundert annimmt, sind durch Leidinger in dem Verzeichnis der wichtigsten Miniaturen-Handschriften berichtigt worden. In der Literatur wird die Handschrift von Swarzenski¹ und Thoma² erwähnt. Ihr Inhalt ist folgender:

Blatt ³	A	Inhaltsverzeichnis (15. Jahrhundert)
„	B	Bild des Apostels Paulus ⁴ (Abb. 44, Taf. 18)
„	1a	Vorrede des Sero (15. Jahrhundert)
„	2a	} Vorreden (11. Jahrhundert)
„	:	
„	6a	
„	6b	} Vorrede des Damasus (15. Jahrhundert)
„	:	
„	7b	
„	8a	} Briefe des Paulus
„	:	
„	140	
„	141	} Apostelgeschichte
„	:	
„	199	
„	255	Apokalypse

Der Codex enthält 53 Lagen mit zusammen 260 Blatt. Der einfache Einband (21×31 cm) besteht aus zwei mit Pergament bezogenen Holzdeckeln, von denen die Lederschließen abgeschnitten sind. Der Text ist in einer Kolumne geschrieben. Die Schrift ist einheitlich. Das Pergament ist verschieden gut, meist dick und schlecht geglättet. Auf der ersten Seite steht ein Inhaltsverzeichnis mit der Überschrift: *Iste liber attinet Scti. Quirine Tegernse.* Inhaltsverzeichnis und Besitzvermerk stammen von einer Hand des

¹ Swarzenski: Regensburg, S. 129. ² Thoma: a. a. O. S. 23.

³ Die Blattzahlen sind nach der nicht richtigen Zählung im Codex angegeben.

⁴ Eine ähnliche Darstellung in einer Handschrift mit den Briefen des Paulus aus dem 12. Jahrhundert in der Staatsbibliothek zu Bamberg, Bibl. 122 (A. II, 31).

15. Jahrhunderts, die auch durch eine weitgehende Redaktion das ursprüngliche Aussehen der Handschrift wesentlich entstellt hat. Die entscheidendste Veränderung hat die

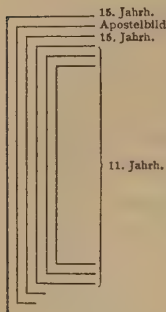


Fig. 3

erste Lage, vgl. Fig. 3, erfahren. Ursprünglich sind allein das zweite Blatt mit dem Apostelbild und die Lage zu drei, alle anderen Blätter sind erst im 15. Jahrhundert hinzugekommen. Außerdem sind gleichzeitig aus der 30. Lage zwei Blätter herausgeschnitten und der 33. Lage ein Blatt vorgeheftet worden. Die Blätter der 30. Lage sind durch neue ersetzt, die man an die stehengebliebenen Falze angeklebt hat. Sie stammen sämtlich von dem schon genannten Schreiber, der auch das Inhaltsverzeichnis und den Besitzvermerk geschrieben und durch erläuternde Beischriften zu einzelnen Textstellen, durch Kapitelüberschriften und zahlreiche Randverzierungen den Schreiber des 11. Jahrhunderts zu verbessern gesucht hat. Bestimmte Hinweise, die die Entstehung der Handschrift in Tegernsee sichern könnten, fehlen. Da sie sich aber bereits im 15. Jahrhundert in der Tegernseer Bibliothek befunden hat,

und der stilistische Charakter sie in den engeren Tegernseer Kunstkreis stellt, ist es durchaus wahrscheinlich, daß sie auch in Tegernsee selbst entstanden ist.

Ein ganzseitiges Apostelbild und eine Anzahl verschieden großer Initialen bilden die künstlerische Ausstattung des Codex. Der Lagenbefund macht es wahrscheinlich, daß sich das Blatt mit dem Apostelbild nicht an seiner ursprünglichen Stelle befindet. Eine naheliegende Vermutung, daß es zwischen den Vorreden und dem ersten Römerbrief eingehaftet gewesen ist, wird durch eine zwingende Beobachtung bestätigt, die sich auf die kleinen, runden Bohrlöcher des Holzwurms stützt, die in der Handschrift häufig sind. Die Bohrlöcher des Apostelbildes stimmen nach Zahl und Anordnung genau mit denen der zweiten Lage, Blatt 8a—15a und folgende, überein, während die Lage mit den Vorreden die Bohrlöcher an ganz anderen Stellen und in weitaus größerer Anzahl aufweist, und die erst im 15. Jahrhundert eingehafteten Blätter vollkommen unberührt sind. Es ist anzunehmen, daß die jetzige erste Lage auch ursprünglich, vielleicht als Quinio oder zusammen mit noch anderen, jetzt entfernten Lagen, den Anfang des Codex gebildet hat, da sich nur so der Befund zwanglos erklären läßt.

Der Apostel Paulus zeigt den für ihn allgemein üblichen Typus. Mit den beiden rechts und links von ihm stehenden Personen, die ein Schriftband verbindet, werden die ihm am nächsten stehenden Schüler Titus und Timotheus gemeint sein. Schwieriger ist die Deutung der in den Rahmenquadraten und Medaillons dargestellten Männer und Frauen. Später anzusetzende Beischriften versuchen die Dargestellten als Vertreter derjenigen Völkerschaften zu deuten, mit denen Paulus in Verbindung getreten ist, wobei das Medaillon in der rechten oberen Ecke, das nur Frauen enthält, nicht berücksichtigt sein kann. Thoma will in dem oberen linken Medaillon Paulus mit Titus und Timotheus und in dem rechten Thekla mit zwei Begleiterinnen erkennen. Mag die letztere Deutung, schon darum, weil Frauen dargestellt sind, ihre Berechtigung haben, so entbehrt aber die Deutung auf Paulus jeglicher Grundlage. Es fehlt außer dem immer üblichen Nimbus namentlich der für Paulus charakteristische Typus, wie ihn die Hauptszene verwendet. Die beiden Seitendarstellungen deutet Thoma auf Titus und Timotheus mit Schülern, während in den unteren Feldern Priester und Gläubige dargestellt sein sollen. Die Deutung in dieser allgemeinen Form ist Verlegenheit und nicht einmal einwandfrei,

da es nicht wahrscheinlich ist, daß Titus und Timotheus ohne ersichtlichen Grund allein dreimal nebeneinander erscheinen. Beide Deutungsversuche haben das Nächstliegende, die Begleitdarstellungen als eine inhaltliche Erweiterung der Hauptszene zu betrachten, übersehen. Wenn im Hauptbilde neben Paulus Titus und Timotheus dargestellt sind, so liegt es nahe, im Zusammenhang mit der doch immerhin auffälligen Art, die drei Hauptfiguren durch ein Schriftband zu verbinden, an die Briefsendung des Apostels an diese seine Lieblingsschüler zu denken und damit auch die Nebenszenen als eine Erläuterung dieser Briefe zu begreifen. Bestätigt wird unsere Annahme dadurch, daß in der Tat der inhaltliche Sinn dieser Briefe zu illustrieren versucht wird, zumal auch die sonst niemals übliche kurze Haartracht bei Frauen¹, die unsere Darstellungen charakterisiert, in einem der Briefe an Timotheus ihre Erklärung findet. Es kommen namentlich in Frage aus dem ersten Brief an Timotheus, Kapitel 2, Vers 8—10 und die Parallelstelle des Briefes an Titus, Kapitel 2, Vers 4—6.

An Timotheus: So will ich nun, daß die Männer beten an allen Orten, und aufheben heilige Hände ohne Zorn und Zweifel. Desselbigengleichen, daß die Weiber in zierlichem Kleide mit Scham und Zucht sich schmücken, nicht mit Zöpfen oder Gold oder Perlen oder köstlichem Gewand.

An Titus: Daß sie die jungen Weiber lehren züchtig sein, ihre Männer lieben, Kinder lieben, sittig sein, keusch, häuslich, gütig, ihren Männern untertan, auf daß nicht das Wort Gottes verlästert werde. Desselbigengleichen die jungen Männer ermahne, daß sie züchtig seien . . .

Die Zentralfigur ist eine Kombination aus Ellingerschen Motiven, namentlich der Matthäus- und Lukasbilder. Neu ist die streng durchgeführte Vorderansicht, die Handhaltung und das nach beiden Seiten sich ausbreitende Schriftband, das die seitlich stehenden Schüler halten. Dem Ellingerschen Lukasbilde entspricht die Fußstellung, das Sitzmotiv, die Haltung des Oberkörpers und die Zeichnung der entsprechenden Gewandteile, dem Matthäusbilde die Faltengebung der Kleider bis in Kniehöhe, d. h. unterhalb der querlaufenden Falte, die noch dem Lukasbilde entspricht. Außer den Vorhängen, die die Ellingersche, unorganische Verbindung mit den Pfeilern dem Matthäusbild wörtlich entlehnen, sind alle übrigen Bildteile dem Lukasbilde entnommen. Steinbank mit Kissen, Architekturrahmen und die Ornamente des äußeren Rahmens.

Es ist bereits von Thoma hervorgehoben worden, daß hier zum ersten Male die beiden Rahmen, die bisher gleichwertig nebeneinanderstanden, miteinander verwachsen und ein einheitliches Ganze bilden. Der Erfolg ist eine Steigerung des dekorativen Bildeindrucks, der die Darstellung über Ellinger und den Altaicher hinausführt. Es ist nicht unwichtig, daß diese in den ersten Werken gegebenen Anregungen in ihren noch darin enthaltenen Entwicklungsmöglichkeiten hier aufgegriffen werden und daß trotz aller Abhängigkeit ein Verhältnis von Werk zu Werk vorhanden ist, das lebensfähige Einflüsse zu vermitteln weiß.

Die schon genannten Medaillons unterbrechen die Ecken, die Quadrate die Seitenmitten des äußeren Rahmens. Die Abhängigkeit dieser Rahmenkomposition vom Uta-Codex ist deutlich. Die Art der gestellten Aufgabe mußte notgedrungen zur Nachahmung dieses

¹ In den Darstellungen der Zeit findet sich überall langes, bis in den Nacken reichendes Haar; vgl. z. B. Uta-Codex, Abb. Swarzenski, Regensburg, Taf. 12.

Werkes führen, das auf Grund ganz ähnlicher Aufgaben, Hauptbild und Nebenszenen bildmäßig zusammenzustellen, die hierfür vorbildliche Lösung gefunden hatte. Zumal auch gerade dieses Werk durch Ellinger in Tegernsee bekannt gewesen sein muß und neben den Schöpfungen der eigenen Schreibstube zu nachahmendem Schaffen angeregt haben wird. Man muß das Apostelbild aber mit einer Seite des Uta-Codex, etwa Blatt 5 b¹ vergleichen, um das Verhältnis zum Uta-Codex verstehen zu können. Die Tegernseer Handschrift charakterisiert eine gewisse eigenwillige Selbständigkeit, die aus dem Geist unserer Schule ihre besten Kräfte zieht.

Wie bei den bisher besprochenen Werken kann die stilistische Beurteilung in der Hauptsache auf die Darstellung der menschlichen Gestalt beschränkt bleiben. Der Vorgang spielt vor einem neutralen goldenen Hintergrund, der Thronszitz steht unmittelbar auf dem Rahmen auf, die nebenstehenden Personen schweben in der Luft und die Architekturrahmung ist eine Flächenbegrenzung, keine Raumbezeichnung. Die ornamentale Gesamthaltung ist dem Künstler ebenso wie Ellinger Bedürfnis. Wie bei Ellinger ist sein Interesse für die körperliche Gestaltung nur gering, wie es namentlich in den beiden Gestalten rechts und links von Paulus, für die er ohne Vorbilder auf sich selbst gestellt war, zum Ausdruck kommt; ihr Körper verliert sich unter einer Gewandfläche, die ein System von Falten aufteilt, ohne aber im Einzelnen von dem darunter befindlichen Körper beeinflußt zu werden. Die Proportionen der Gestalten unterscheiden sich von denen des Ellinger-Evangeliars nicht. Die Bewegungen sind ruhig und selbst bei Gestalten, die innerlich erregt scheinen (Nebenszenen), von einer stets gewahrten Zurückhaltung. Die Köpfe sind mittelgroß und namentlich, wenn die Bärte fehlen, ungefähr gleich breit und hoch. Breite Nasen, mittelgroße Augen mit kleinen schwarzen Pupillen, die nur vereinzelt durch weiße Augenfelder hervorgehoben werden, und übertrieben breite Oberlippen bei verhältnismäßig kleiner Bildung der Unterlippe bestimmen den Gesichtsausdruck. Die Hände sind ohne Ausdruck. Sie sind, wie auch die Füße, unnatürlich groß, Finger und Zehen sind lang und dünn, sie sind ohne Gelenkbezeichnung und ohne Nägel.

Die Farben sind durch das Ellinger-Evangeliar maßgebend bestimmt, dem gegenüber insofern ein Fortschritt zu verzeichnen ist, als sich dem warmen, überall ausgeglichenen Gesamtton hier auch die Rahmenornamente unterordnen, die noch bei Ellinger ihre eigenen Wege gingen. Während bisher die Nimben ausnahmslos golden waren und sich vom Hintergrund lediglich durch schwarzen oder roten Kontur abhoben, und farbige Nimben in den bisher besprochenen Handschriften nur für die Symbole üblich waren, ist der Apostel mit einem tiefroten, schwarz konturierten Nimbus geschmückt, eine Erscheinung, die für die noch anzuschließenden Handschriften insofern von Bedeutung ist, als für Evangelisten und andere heilige Personen von jetzt ab farbige Nimben gleichberechtigt neben goldenen verwendet werden. Der Grundton des Inkarnats ist hellbraun. Rote Tupfen, Flecken oder breitere Flächen werden nicht einfach aufgesetzt, sondern durch Einlassen in die noch feuchte Farbe des Untergrundes mit diesem verschmolzen. Weiße Lichtlinien verlaufen längs der Brauen, der Nase und am Halse, hier und am Kinn kommen weiße modellierende, kreisrunde und ovale Flecken vor, Mattgrün wird unter den Augen und verschiedentlich auch am Halse verwendet, stärker als bei Ellinger, aber doch nicht so kräftig wie im Altaicher Evangeliar. Eine Unterscheidung von Mann und Frau wird mit

¹ Swarzenski, Regensburg, Abb. 32.

Hilfe des Inkarnats nicht angestrebt, vielleicht darf hierfür eine Beeinflussung durch den Uta-Codex vermutet werden, der auf eine derartige Unterscheidung gleichfalls verzichtet.

Hände und Füße werden entsprechend behandelt. Nur das Weiß, aber auch hier wieder sorgfältig gedämpft, tritt stärker hervor, als breite Fläche auf der Hand, die vom Grundton nur wenig unbedeckt läßt, als Lichtlinie, die in fast Fingerbreite bis in die Fingerspitzen dringt, und als Flecken und Linien an den Füßen zur Herausmodellierung einzelner Fußknochen. Zum ersten Male, innerhalb der Reihe unserer Werke, treten hier jene für die westdeutsche Kunst bezeichnenden weißen Gelenkpunkte an Hand- und Fußwurzel auf, wie sie auch der Uta-Codex verwendet, von dem sie übernommen sein werden.

Dünne, schwarzbraune Striche zeichnen das Gesicht. Die Art der Nasenzeichnung in Vorderansicht, die zweimal bei Paulus und im unteren Quadrat vorkommt, ist unter sich verschieden. Bei Paulus wird der Nasenrücken durch zwei parallele Striche hervorgehoben, die an den Brauen ansetzen, aber nicht bis zu den Nasenflügeln herabreichen, während Nasenspitze und -Flügel zusammenhängend gezeichnet sind. Im unteren Quadrat werden wie bei der Profilstellung in der bisher immer beobachteten Weise Nasenflügel, -Spitze, eine der Rückenlinien und Braue durchlaufend gegeben. Der Mund wird durch zwei parallele Striche, einen kürzeren und einen längeren (—), wiedergegeben, von den Augen wird nur das obere Lid gezeichnet, während das Unterlid mittels Farbe, meist mit jenem erwähnten Grün, stärker hervorgehoben wird. Schwarzbraune Linien konturieren Hände und Füße.

Die Haarbehandlung bewegt sich in traditionell gegebenen Bahnen. Kopf- und Barthaare sind verhältnismäßig kurz, während langes, bis in den Nacken fallendes Haar nicht vorkommt. Die Bärte setzen sich aus einzelnen Zotteln zusammen, die, wie schon im Altaicher Codex, in zierlich sich drehenden Spitzen endigen. Die umlaufend konturierte Haarfläche erhält einen gleichmäßig farbigen Grundton und wird mittels dünner schwarzer Linien, die rote Striche begleiten und verstärken, in einzelne Flächen geteilt. Auffallend ist die Verwendung einer Reihe verschiedener Haarfarben. Hell- und Dunkelrot, Hell- und Dunkelbraun, viermal sogar Gelbgrün stehen in lebhafter Wechselwirkung. Die Anregungen hierfür werden im Uta-Codex zu suchen sein, den ähnliche Versuche mit der Haarfarbe zu wechseln, namentlich das blonde Haar in seinen verschiedenen Abstufungen darzustellen, charakterisieren.

Mit dem Farbengeschmack steht auch der Gewandstil unter Ellingers Einfluß. Einwirkungen des Uta-Codex (Nebenszenen) können vorhanden sein, sie jetzt aber noch zu sondern, ist unmöglich. Es ist bezeichnend, daß wie schon im Freisinger Evangeliar jene schwarzen Striche, die die Falten konturieren, Gewandflächen gegeneinander absetzen und die Modellierung unterstützen sollen, beibehalten werden, obwohl die dem modellierenden Stil entsprechende Art der Farbverwendung ein solches Hilfsmittel keineswegs verlangt und aus sich heraus stark genug ist, der Forderung selbst nach stärkster Modellierung zu genügen. Rotbraun, Rosa, Purpur, Blau, Grün, Weiß, Schwarz und Gold wiederholen sich in den verschiedensten Abstufungen, nur daß die Farben schlechter sind als bisher, namentlich Purpur und Gold, so daß der Erfolg hinter der deutlich erkennbaren Absicht, den Vorbildern gleichzukommen, zurückgeblieben ist.

Schon das Freisinger Evangeliar vertrat dieselbe Entwicklungsstufe. Daß die Farben schlechter sind als in den ersten Werken, ist solange von nur untergeordneter Bedeutung,

als mit ihnen Zielen zugestrebt wird, die dem allgemeinen Entwicklungsgang entsprechen. Entscheidend ist das erneute Eindringen jener durch den farbigen Gewandstil abgelösten Mittel, wodurch eine Entwicklung angebahnt wird, die schon in einem noch zu besprechenden Werk dieser Periode bereits erstarkt, besondere Bedeutung aber erst für die Produktion gegen Ende des Jahrhunderts gewinnt.

Die Initialornamentik erinnert lebhaft an das späte Ellinger-Psalterium (Cm. 18121). Namentlich die kleinen, kurzen, aus den Hauptzweigen herausschießenden Ranken mit ihrer zuckenden Beweglichkeit sind verwandte Formen. Vereinzelt werden kleine Drachen verwendet, die den Initialstamm umschlingen, sich aber als Sonderexistenzen nicht hervordrängen (Abb. 42, Taf. 18). Durch Form und Farbe ordnen sie sich zwanglos dem Ganzen ein. Blätter und Blumen an den Enden der Ranken werden stark stilisiert, Farben, Blau, Grün, Rosa, Weiß, treten in nur maßvoller Zurückhaltung auf (Abb. 43, Taf. 18). Blaue und grüne Grundierung auch hier, Gold und Silber für die Ranken und den Initialstamm, Rot in den Füllungen und für die Konturen. Wie im Freisinger Codex ist das System gelockert, die Bewegungsfähigkeit gestärkt und die Forderung nach Klarheit über das wechselseitige Verhältnis von Glied zu Glied erhoben.

Die sich anbahnende retrospektive Richtung und das damit verbundene verstärkte Interesse für Regensburg erklärt auch eine Handschrift, die in diesen Zusammenhang gestellt werden muß. Ein Evangelienbuch der Vatikanischen Bibliothek¹, das Beißel in die kunsthistorische Literatur eingeführt hat, und das Swarzenski für Regensburg in Anspruch nimmt.

Lit.: St. Beißel: Vatikanische Miniaturen, S. 35 Abb. Taf. 13, Freiburg 1893.

W. Vöge: a. a. O. S. 16 Anm.

G. Swarzenski: Regensburg, S. 123 ff.

St. Beißel: Gesch. d. Evangelienbücher, S. 263, Freiburg 1906.

Kemmerich: Malerische Porträts aus dem deutschen Mittelalter vom achten bis etwa zur Mitte des dreizehnten Jahrhs. Rep. f. K. XXIX, 1906, S. 540.

Für Beschreibung und Abbildungsmaterial kann auf Beißel und Swarzenski verwiesen werden. Während Beißel in dem im Codex dargestellten Kaiser unbedenklich Heinrich II. erblickt, läßt Swarzenski, der aus Gründen der Abhängigkeit vom Uta-Codex und der stilistischen Haltung, die Handschrift gleichfalls in die Zeit Heinrichs II. glaubt setzen zu müssen, die Möglichkeit auch für Heinrich III. offen.

Es ist von vornherein aussichtslos, wie es der Versuch Kemmerichs zur Genüge bewiesen hat, auf dem Wege des einfachen Vergleichs der verschiedenen uns erhaltenen Kaiserdarstellungen eine bestimmte Persönlichkeit identifizieren zu wollen. Nur wenn stilistische Merkmale, literarische Überlieferungen und geschichtliche Begebenheiten in Einklang gebracht werden können, läßt sich hoffen, auf die noch keineswegs überzeugend beantwortete Frage nach der Persönlichkeit des Dargestellten eine vielleicht befriedigende Antwort zu geben.

Swarzenski hat anschließend an die Besprechung dieser Handschrift eine kurze Zusammenstellung der Werke unserer Schule gegeben und damit erstmalig den Zusammenhang betont. Wenn er schreibt: „Tatsache ist, daß die Evangelistenbilder unserer vatikanischen Handschrift sobald wir sie aus dem spezifisch regensburgischen dekorativen Gefüge herausnehmen, ihre Verwandtschaft mit dem charakteristischen Evangelistentypus jener

¹ Rom: Vatic. Bibl., Cod. Vat. Ottob. lat., 74.

Klosterschule zeigen," so wird damit das Verhältnis dieser Handschrift zu unseren Werken zwar angedeutet, die Frage aber, wie ihre Stellung zu unserer Schule zu denken ist, unberührt gelassen. Nach der bisherigen Annahme müßte die Handschrift vor dem Jahre 1028, dem Todesjahr Heinrichs II., entstanden sein, während die ersten Werke unserer Schule kaum vor 1030 angesetzt werden können. Es muß zugegeben werden, daß die Handschrift um 1025 etwa innerhalb der Regensburger Schule ein Sonderleben führt und mit ihrer fertigen, eigenartig künstlerischen Erscheinung ohne Erklärung bleibt; diese wird erst dann verständlich, wenn die Werke Ellingers und des Altaichers der Handschrift vorangestellt werden. Der stilistische Charakter widerspricht dieser Reihung nicht, da er jener zuletzt mit dem Paulusbilde der Apostelgeschichte (Cim. 18128) gekennzeichneten Entwicklungsstufe entspricht. Der farbig modellierende Gewandstil bringt gleichfalls jene schwarzen Trennungsstriche, die wir als bezeichnende Symptome der Entwicklungsstufe um das Jahr 1050 etwa feststellen konnten. Besonders auffallend ist die Verwandtschaft in den Kopftypen, die, wie in dem Bilde des Apostels, fast ebenso breit wie hoch sind, namentlich auch wieder, wenn die Bärte fehlen, so daß beide Handschriften stark voneinander abhängig erscheinen, während die Ellinger- und auch die Altaicher Typen in ungleich geringerem Maße verwandtschaftliche Beziehungen aufzuweisen vermögen. Schließlich dürfte auch die mandorlaförmige Rahmung Blatt 15b und 126b eher von dem Altaicher Markusbild, als von der doppelelliptischen Form des Kreuzigungsbildes im Uta-Codex abhängig sein.

Die nächsten Analogien für den engen Anschluß an den Uta-Codex, der weitgehendst angenommen werden muß, bietet gleichfalls wieder die Tegernseer Handschrift, womit beide Werke aus einem gleichen Interessenkreis heraus entstanden scheinen, der unsere Schule um die Mitte des Jahrhunderts beherrscht haben muß, — die Orientierung nach Regensburg und das Zurückgreifen auf Vorbilder traditionell bayerischer Kunst.

Das Verhältnis der vatikanischen Handschrift zum Uta-Codex ist von Swarzenski eingehend behandelt worden; dieses und die Hervorhebung des Emmeramtages im Comes sind für Swarzenski entscheidend, die Handschrift der Regensburger Schule einzureihen. Es muß zugegeben werden, daß der liturgische Hinweis auf Regensburg eine Entstehung an dieser Stelle mehr als wahrscheinlich macht. Nicht unbeachtet darf aber bleiben, daß die Handschrift von vornherein für einen bestimmten Zweck, für einen bestimmten Ort, als Geschenk vielleicht, bestimmt gewesen sein kann, daß damit eine entsprechende Gestaltung des Comes nur wahrscheinlich wird, so daß ihre Entstehung auch an anderer Stelle als durchaus möglich gelten muß. Will man aber auf eine Entstehung in Regensburg schon aus arbeitstechnischen Gründen nicht verzichten, so wäre der Fall gegeben, wie ihn ähnlich schon Swarzenski für das Münchner Perikopenbuch¹ in Vorschlag bringt, daß eine an unseren Werken geschulte Kraft, und zwar im Auftrage von Tegernsee, wie wir weiter unten noch zeigen werden, in Regensburg die Handschrift geschrieben hat, die möglicherweise als ein Geschenk Tegernsees für eines der Regensburger Klöster ursprünglich gedacht gewesen ist. Geschichtliche Ereignisse machen es wahrscheinlich, daß wir in der vatikanischen Handschrift ein literarisch überliefertes, reich ausgestattetes Evangelienbuch erblicken dürfen, das die Tegernseer Mönche Kaiser Heinrich III. im Jahre 1054 zum Geschenk gemacht haben.

¹ München: Staatsbibl., Clm. 15713, Cim. 179, vgl. Swarzenski, Salzburg, S. 40.

a. D. 1054 collata est imperatori Heinrico III.
a nobis bibliotheca magna auro et argento
composita et scriptura decenter ornata¹.

Heinrich hatte sich während des Jahres 1053 ausschließlich in Deutschland aufgehalten, um dem Lande die längersehnte Ruhe und Ordnung zu bringen. In Goslar, Minden und Worms hatte er mit Erfolg seine kaiserliche Autorität zur Geltung gebracht und gegen Ende des Jahres herrschten im Reich geordnete Zustände außer in Bayern, wo Konrad von Bayern mit Hilfe der Ungarn einen Aufruhr gegen den Kaiser entfacht hatte. Der Kaiser war entschlossen, auch hier dem Rufe der bedrängten Bevölkerung Folge zu leisten. Als er im Dezember des Jahres nach Bayern kam, war Konrad nach Kärnten entwichen, während in Bayern selbst nur noch die Grafen von Scheyern am Aufstand gegen die kaiserliche Oberhoheit festhielten. Die Kirche stand auf seiten des Kaisers, und Bischöfe und Klöster beeilten sich, dem Kaiser ihre Ergebenheit zum Ausdruck zu bringen². Damals werden die Tegernseer, die als Klostergemeinschaft im Laufe der Jahre ein politischer Faktor geworden waren, sich entschlossen haben, dem Kaiser als Zeichen ihrer unbedingten Unterwürfigkeit jenes Evangelienbuch, das nun erst in aller Eile für diesen besonderen Zweck hergerichtet werden mußte, zum Geschenk zu machen und werden es ihm auf dem Landtag zu Regensburg im Januar des Jahres 1054 überreicht haben. Damit würde auch eine Szene auf dem Kaiserbilde ihre Erklärung finden, die mit der Beischrift:

Caesaris ad nutum dampnat Lex iusque tyrannum

versehen ist, für die schon Swarzenski die Möglichkeit eines Zusammenhanges mit einem geschichtlichen Vorgang vermutet³. Es soll offenbar auf den Landfriedensbrecher Konrad von Bayern angespielt werden, der seine Verurteilung durch den Kaiser zu erwarten hat. In demselben Jahre noch war der Kaiser in Flandern und es ist wahrscheinlich, daß er bei dieser Gelegenheit die Handschrift dem Servatius-Kloster in Maestrich⁴ geschenkt hat, von wo sie aus unbekannten Gründen schon bald nach Italien gekommen sein muß.

Ungefähr gleichzeitig ist ein kleines Perikopenbuch anzusetzen, das bis zur Säkularisation der Tegernseer Klosterbibliothek angehört hat und damals in die Münchner Staatsbibliothek gekommen ist, wo es unter der Bezeichnung Clm. 18840 aufbewahrt wird. In der Literatur wird es bei Swarzenski: Regensburg, S. 129, und Thoma: a. a. O., S. 24, erwähnt. Die Handschrift ist 13×20 cm groß. Der schmucklose Einband besteht aus zwei Holzdeckeln mit Pergamentbezug. Sie enthält die Perikopen, zwei ganzseitige Illustrationen, ein Evangelistenbild und ein blattgroßes Initial und kleinere Initialen an den Anfängen der einzelnen Lesungen. Der Text ist in einer Kolumne geschrieben, der Schriftcharakter ist einheitlich. Die Handschrift zählt 24 Lagen (Quaternionen) mit zusammen 192 Blatt. Das Evangelistenbild steht außerhalb eines Lagenverbandes und ist mit seinem zugehörigen Lagenblatt an dem Vorderdeckel befestigt (vgl. Fig. 4). Heftlöcher lassen vermuten, daß das Blatt ursprünglich einer Lage angehört hat. Ein auf der Vorderseite des Einbanddeckels aufgeklebter Zettel, der die Jahreszahl 1542 trägt, und eine Eintragung von derselben Hand auf der Innenseite des Deckels „Attinet Tegernse“ lassen erkennen, daß die Klosterbibliothek bereits in diesem Jahre im Besitz der Handschrift gewesen ist. Noch weiter zurück führt ein Reliquienverzeichnis einer Hand des 12. Jahr-

¹ M. G. SS. IX, 818. ² U. a. Gebehard v. Eichstätt. ³ Vgl. Swarzenski, Regensburg, S. 124.

⁴ Vgl. Beißel: Vat. Miniaturen, S. 35. Swarzenski: Regensburg, S. 123.

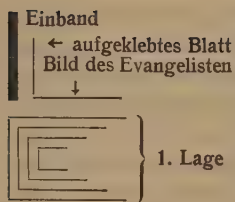


Fig. 4

hundreds auf Blatt 192b. Es sind Reliquien, die unter einem Abt Aribo für das Kloster erworben worden sind. Aribo war in den Jahren 1125—35 Abt von Tegernsee, womit erwiesen ist, da auch die Schrift in diese Zeit weist, daß der Codex auch um die Mitte des 12. Jahrhunderts dem Kloster bereits gehört hat. Daß er unter diesen Umständen auch seit seiner Entstehung in Tegernsee gelegen haben wird, ist damit mehr als wahrscheinlich. Andere Merkmale, die für eine solche Vermutung den Beweis erbringen könnten, ent-

hält die Handschrift nicht. Es sind allein Zusammenhänge mit dem Ellinger-Evangeliar, die zusammen mit dem genannten Befund über die reine Vermutung hinaus mit einiger Sicherheit die Entstehung in Tegernsee selbst annehmen lassen.

Die Perikopenfolge entspricht in ihren wesentlichen Teilen den von Swarzenski im Anhang zum Regensburger Bande zusammengestellten bayerischen Perikopenreihen. Die Tegernseer Handschrift verzeichnet über jene hinaus lediglich eine Lesung zu Nat. Sylvestri. Heilige, deren Verehrung an besonderen Orten zu irgendwelchen Schlüssen Anlaß geben könnten, fehlen. Die bildliche Ausstattung beschränkt sich auf das Bild des Evangelisten Matthäus, als Illustration seiner Perikope, der Weihnachtsgil¹, wofür innerhalb unserer Schule das später noch zu behandelnde Perikopenbuch aus Altomünster (München, Staatsbibl., Clm. 2939) ein zweites Beispiel bietet.

Der Zusammenhang mit dem Ellinger-Evangeliar ist deutlich. Motive des Matthäus-, des Markus- und des Johannesbildes sind mehr oder weniger wörtlich übernommen und miteinander verschmolzen. Dem Paulusbilde, Clm. 18128, entsprechen die Zusammenziehung der beiden Rahmen und die farbigen Nimben (Matthäus — Grünblau, Symbol — Rot). Eine ins Einzelne gehende Beschreibung wird durch das beigegebene Bildmaterial erübrigt. Nach dem Vorbilde Ellingers ist der Evangelist (Abb. 45, Taf. 19) als rüstiger Greis dargestellt. Haare, Bart und Schnurrbart sind genau übernommen, der Gesichtsausdruck erhält durch die weitgeöffneten Augen mit den kleinen, stechend schwarzen Pupillen eine gewisse Selbständigkeit. Die Pupillen stehen auf weißem Augenfeld und suchen sich von dem Oberlid zu lösen, wie es ähnlich bisher noch nicht beobachtet werden konnte, die Zeichnung der Nase entspricht der zuletzt im Paulusbild gekennzeichneten Art, der Mund wird mit zwei Strichen gegeben (≡). Hände und Füße sind ungleich groß, unerfreulich in der Einzelform, hölzern und steif. Finger und Zehen sind übertrieben lang und ohne jeden Ausdruckswert. Nägel und Gelenke sind nicht angegeben. Während die Zusammenziehung der beiden Rahmen auf das Paulusbild zurückweist, sind die Rahmen als solche, die Einzelform sowohl als auch die Formenschachtelung, nur im Anschluß an Ellinger zu verstehen. Nur fehlt der organische Zusammenhalt der einzelnen Glieder, wie ihn Ellinger hat, und die leichte Gefälligkeit der Einzelform namentlich des Ornaments, das in vierfach vergrößerter und dementsprechend vergrößerter Form als Rahmenfüllung Verwendung findet.

Der farbige Charakter wird durch die vorherrschende Verwendung von Weiß gekennzeichnet, worin der Codex dem Freisinger Evangeliar näher steht als beispielsweise dem Paulusbilde, Clm. 18128, das in der Nachfolge Ellingers die warmen, ausgeglichenen hellen Töne bis zu einem gewissen Grade beibehalten hatte. Die übermäßige Verwendung

¹ Ähnliche Fälle hat Swarzenski, Regensburg, S. 140 Anm.**., bekanntgemacht.

von Weiß, das hart und trocken aufgetragen wird, soll der Aufhellung der Palette dienen, mit Weiß werden alle Farben durchsetzt, Weiß ist an jeder Stelle führend und von einem eigentlichen Ziegelrot, Grünblau, Hellblau oder Rosa, die als Grundtöne noch erkennbar sind, kann kaum noch gesprochen werden. Außerdem werden Gold und Silber, auch hier schon vollkommen stumpf geworden, und Schwarz (für alle Konturen) verwendet. Die Fleischfarbe des Gesichts, der Hände und Füße ist schmutzigweiß. Rot sind die Wangenflecken, die unteren Augenlider, eine Stirnlinie, mehrere Linien am Hals und modellierende Flächen an Händen und Füßen.

Der Evangelist trägt ein hellbraunes Untergewand und einen ziegelroten Überwurf. Die Konturen sind schwarz. Schwarze Linien teilen die Fläche, bezeichnen die Faltengänge und besorgen die Andeutung des durch die Kleider verdeckten Armes oder Beines. Es sind dieselben Mittel, die schon den anderen Handschriften dieser Periode eigentümlich waren, die im vorliegenden Codex aber am konsequentesten vielleicht zur Anwendung kommen. Besondere Bedeutung gewinnt dieses Blatt aber dadurch, daß allein die Tunika des Evangelisten jenen in allen Werken bisher beobachteten farbig-modellierenden Gewandstil beibehält, während die farbige Behandlung des Überwurfs ausschließlich mit Mitteln arbeitet, die der Regensburger Tradition angehören und zu Anfang des Jahrhunderts gegenüber dem aus Westdeutschland vordringenden malerisch Neuen hatten zurücktreten müssen. Die Farben werden auf gemeinsamen Grundton hart nebeneinander und ohne Vermittlung untereinander strichweise aufgesetzt, so daß die Fläche nach einem System farbiger Strichlagen aufgeteilt wird. Das Licht wird nicht mehr aus der Abwandlung der Farbe von dunklen zu hellen Tönen zur Darstellung gebracht, sondern vermittelt weißer Lichtlinien, die wohl stärker oder schwächer werden, alle aber den gleichen Helligkeitswert besitzen. Die nachfolgende Entwicklung wird zeigen, daß die Neubelebung dieses ursprünglich in Regensburg heimischen Gewandstiles mehr als eine nur vorübergehende Einzelercheinung darstellt und als Symptom für die nun einsetzenden künstlerischen Bestrebungen innerhalb unserer Schule zu betrachten ist, so daß der an sich unbedeutende Künstler des Perikopenbuches mit seinem Bildchen an der Wende der Jahrhundertmitte erhöhte Bedeutung gewinnt.

Nur die Anlage der Initialseite (Abb. 46, Taf. 19) mit Purpurgrund und Ornamentrahmen folgt Ellingerschen Vorbildern. Die Initialen selbst lassen ihren Zusammenhang mit jenen engmaschigen, festverschlungenen Gebilden, die den ersten Werken eigentümlich waren, nur noch ahnen. Wenige Ranken nur in breitlagernder Verschlingung stehen in lockerer Verbindung mit dem Initialkörper. Jene riemenartigen Bandverschlingungen fehlen auch hier, vereinzelte Silberspangen bringen farbige Belebung. Blau und Grün werden für den Hintergrund verwendet, Gold und vereinzelt auch Silber mit immer roten Konturen für die Ranken. Die Ornamentik ist die folgerichtige Weiterentwicklung der in den zuletzt besprochenen Werken angestrebten Lockerung des allzu straffen Verbandes und einer Lösung der einzelnen Glieder eines die Einzelwerte zu sehr unterdrückenden Systems.

In diesem Zusammenhang gewinnt eine Erscheinung besondere Bedeutung, die schon Swarzenski in ihren Hauptzügen gekennzeichnet hat. In einem längeren Exkurs¹, der sich mit der Frage der engeren Lokalisierung der Vöge-Schule und ihres Zusammen-

¹ Swarzenski: Regensburg, S. 113.

hanges speziell mit Bayern befaßt, hat er die Aufmerksamkeit auf zwei Handschriften gelenkt, deren Zugehörigkeit zur Vöge-Schule nicht zweifelhaft sein kann, die aber in Einzelzügen deutlich durch Kräfte unserer Schule beeinflusst sind. Beide Handschriften, ein Benedictionale¹ in Maihingen und ein Missale in London², werden in Bayern bzw. in Schwaben entstanden sein. Das Benedictionale ist bereits von Vöge³ seiner Schule als Handschrift 15 eingereiht und besprochen worden, während das ihm unbekannt gebliebene Missale erst durch Swarzenski seine Einordnung erfahren hat. Während für das Missale Augsburg als Entstehungsort gelten darf, hat das Benedictionale gewisse Beziehungen zu Niederaltaich, die aber nur mit Vorbehalt eine Entstehung in diesem Kloster annehmen lassen. Den Hinweis liefert das Titelbild mit der Darstellung einer Messe (Abb. 48, Taf. 20). Der dargestellte Priester ist durch eine Beischrift, die aber mit dem Bild nicht gleichzeitig ist, als „Engilmarus Eps.“ bezeichnet. Ein Geistlicher dieses Namens hat im Jahre 1037 zusammen mit den Bischöfen von Passau und Eichstätt der Weihe einer Reihe von Gebäuden des Klosters Niederaltaich beigewohnt, die nach einem Brande im Jahre 1033 erneuert worden waren⁴. Bild und Beischrift können nicht im Zusammenhang entstanden sein. Sie widerspricht an der ihr zugewiesenen Stelle der Bildkomposition durchaus und ist ihrem Farbcharakter nach abweichend; der Farbauftrag ist durchsichtig dünn gegenüber den milchig dicken Farben im Bilde, und das verwendete Weiß ist blaßblau im Gegensatz zu dem harten, kalkigen Weiß an jeder anderen Stelle der Handschrift. Die Beischrift ist die Zutat einer fremden Hand und zwingt zur Annahme, daß das Titelbild erst nach Fertigstellung der Handschrift auf die Klosterweihe bezogen worden ist. Da der Stil der Bilder die Handschrift in die letzten Jahre der ersten Jahrhunderthälfte verweist und der Schriftcharakter der Worte „Engilmarus Eps.“ der Zeit um 1050 entspricht, muß die Handschrift schon bald nach ihrer Entstehung die betreffende Deutung erhalten haben. Die Entstehung des Codex in Niederaltaich ist demnach immerhin noch möglich, nicht aber unbedingt notwendig. Da ihn der künstlerische Charakter aber nach Bayern weist und auch vorerst noch ein anderer Ort für seine Entstehung nicht wahrscheinlich gemacht werden kann, wird der Codex, mit aller Vorsicht freilich, auch von uns, auf Niederaltaich lokalisiert werden dürfen.

Die Künstler beider Werke, im Augsburger Missale neben einem zweiten, andersgearteten Künstler, derjenige des Pfingstbildes (Abb. 52, Taf. 21), zeigen sich aus dem Kreise der zuletzt besprochenen Schulwerke beeinflusst, für die damit bestätigt wird, daß sie Fragmente einer größeren Handschriftengruppe sein müssen, da sie von dem bald außer Landes gekommenen Codex der vatikanischen Bibliothek abgesehen, selbst nicht bedeutend genug sind, als daß sie zu maßgebendem Einfluß hätten gelangen können.

Die eigentliche Bedeutung der genannten Handschriften aber liegt darin, daß sie als Werke der Vöge-Schule auf bayerischem und Bayern benachbartem Boden entstanden sind und sich nun umgekehrt von einer Schule beeinflusst zeigen, die ihre stilbildenden Elemente ursprünglich und zu wesentlichen Teilen gerade ihren Werken entnommen hatte. Wir gewinnen einen Maßstab, die Kräfte zu werten, die jetzt in den Jahren der Jahrhundertmitte von der Schule zur Entfaltung gebracht werden, denen an der Schwelle der produktiv reichsten Epoche unserer Schule erhöhte Bedeutung zukommt.

¹ Maihingen: Bibl. des Fürsten Öttingen-Wallerstein Nr. 1, 2, VI^o 11.

² London: Brit. Mus., Harl. 2908. Photographien verdanke ich Herrn Dir. Dr. Swarzenski.

³ Vöge: a. a. O. S. 149 ff. ⁴ Hermannus: de institutione Monasterii Altahensis, M. G. SS. XVII, S. 371.

DIE SCHULE BIS ZUM ENDE DES JAHRHUNDERTS

In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts hat Freising eine Zeitlang eine besondere Rolle zu spielen vermocht. Eine Reihe erhaltener Werke mit künstlerischem Schmuck legt Zeugnis von einer regen Tätigkeit ab, die wir vielleicht nicht einmal mehr in ihrem ganzen Umfang zu erkennen und damit zu beurteilen vermögen. Für ihre charakteristische Erscheinung sind weniger außerbayerische Einflüsse maßgebend geworden, die ungefähr gleichzeitig eingeführte Handschriften, von denen uns eine mit künstlerischem Schmuck erhalten geblieben ist, hätten vermitteln können, als vielmehr die in Freising selbst wurzelnde Kunsttradition, die zusammen mit den künstlerischen Formeln jener schon behandelten, von Tegernsee und Altaich abhängigen Handschrift den entstehenden Werken ihr entscheidendes Gepräge gegeben haben.

Freising¹ wird schon frühzeitig als Pflegestätte wissenschaftlicher und künstlerischer Bestrebungen genannt. Im 8. Jahrhundert waren es die Bischöfe Aribio (764–83), Hitto (810–35) und Anno (854–75), die der Entwicklung Freisings ihre Kräfte geliehen haben. Auf Hitto gehen die Anfänge des Freisinger Traditionsbuches² zurück, das er einen Mönch namens Cozroh³ beginnen ließ. In der Bibliothek nicht vorhandene Schriften ließ er abschreiben oder erwarb solche durch Kauf wo immer sich die Gelegenheit bot. Vielleicht entstand auch in dieser Zeit jenes eigenartige „Evangeliar aus Innichen“⁴, das im Zusammenhang mit der bald unter Anno einsetzenden künstlerischen Tätigkeit, eher in Freising, als in Innichen entstanden sein wird. Die Handschrift steht durchaus im Rahmen jener auch für andere bayerische Zentren (Salzburg, Passau) nachweisbaren Beziehungen zur karolingischen Kunst St. Gallens und der Reichenau und wird auf die unter Anno tätigen Kräfte anregend und wegweisend eingewirkt haben. Mit dem Namen des Bischofs Anno können noch heute Werke jener Zeit in Verbindung gebracht werden, von denen zwei mit wichtigem künstlerischem Schmuck ausgestattet sind, das Evangeliar Clm. 6215 und das sogenannte Schäftlarnner Evangelienbuch Clm. 17011, die Anno schreiben und ausmalen ließ⁵ und die sich jetzt in der Münchner Staatsbibliothek befinden. Ihre Beziehungen zur Rheimser Schule sind von Swarzenski bereits betont worden⁶. Die an irischen Vorbildern geschulte Initialornamentik ist im Gegensatz zu der unsicheren und noch ungeübten Bildgestaltung von klarer Bestimmtheit und wird auf eine in Freising geläufige Kunstübung zurückzuführen sein.

¹ Vgl. Wattenbach: Deutschlands Geschichtsquellen, Stuttgart 1904. Hirsch: Jahrbücher der deutschen Geschichte, Bd. 1, S. 49, Berlin 1862.

² Meichelbeck: Hist. Fris. 11, 115, 116. ³ Vgl. Zahn: Archiv d. Wiener Akad., XXVII, S. 200 ff.

⁴ Beschreibendes Verzeichnis d. illuminierten Handschriften in Österreich Bd. 1, S. 204 m. Abb., Leipzig 1905. Vgl. auch Swarzenski: Salzburg, S. 42. Beißel: Gesch. d. Evgb., S. 160 u. 251.

⁵ Eine Handschrift mit Titulus in der Münchner Staatsbibl., Clm. 6262. „Omnis labor finis habet. Ego Ualteri presbiter indignus scripsi iussione senioris nostri Annonis episcopi ad laudem dei et gloriam nomini sui“.

⁶ Swarzenski: Regensburg, S. 17 Anm. 27. Vgl. auch Beißel: Gesch. d. Evgb., S. 250, der Beziehungen zur franco-sächs. Schule in Vorschlag bringt.

Die nächsten auf uns gekommenen Nachrichten führen in das 10. Jahrhundert in die Zeit des Bischofs Abraham, dessen Kaplan Gottschalk eine rege Schreibtätigkeit zur Entfaltung brachte¹, der auf ausgedehnten Reisen nur auf die Bereicherung der Freisinger Bibliothek bedacht war und der selbst in Toul und Metz Bücher abschrieb, um sie damit, die sonst nicht erreichbar waren, der heimatlichen Bibliothek nutzbar zu machen. Vielleicht ist auch auf diese Weise und gerade durch Gottschalk jene von Swarzenski erwähnte Münchner Handschrift, Clm. 21586², nach Freising gekommen, wenn anders sie nicht in Freising selbst geschrieben ist, was bei den weitverzweigten Beziehungen und den damit verbundenen Möglichkeiten, sich Vorlagen zu verschaffen, wohl glaubhaft gemacht werden kann³. Es hat aber den Anschein, daß auch hier in Freising die Lust zur eigentlich künstlerischen Betätigung unter der Ungunst der Zeit gelitten hat, da uns lediglich ein Codex mit Malereien, das Sakramentar des Bischofs Abraham⁴, aus jener Zeit erhalten geblieben ist. Immerhin ist es wichtig, daß außer den in Regensburg nachzuweisenden Kunstdenkmälern diese Handschrift innerhalb Bayerns die einzige künstlerische Leistung dieser Zeit darstellt, mit der in Freising die schöpferischen Kräfte für ein halbes Jahrhundert etwa zu Ende gegangen sind.

Es ist das Verdienst des Bischofs Ellenhard, der während der Jahre 1052 bis 1078 regiert hat, die künstlerischen Interessen in Freising neubelebt zu haben. Mit seinem Namen können allein zwei wichtige Handschriften in Verbindung gebracht werden, während eine dritte gleichfalls Freisinger Handschrift diesen nahesteht und derselben Zeit angehört, so daß eine rege Tätigkeit der Freisinger Schreibstube vorausgesetzt werden darf, deren Künstler Ellenhard durch zahlreiche Aufträge anzuregen und vielleicht auch zu leiten verstanden hat. In diesem Zusammenhang muß ein Breviarium, Clm. 23261⁵, genannt werden, dessen Entstehung durch das Kalendarium für die Lütticher Gegend gesichert ist. Wir werden sehen, daß die künstlerischen Kräfte Freisings durch diese Handschrift in einigen Punkten beeinflußt worden sind, so daß damit die Erwerbung der Handschrift, die ihrem Stilcharakter nach in die Mitte des Jahrhunderts weist, für Freising, wo sie dann bis zu ihrer Überführung nach München gelegen hat, entweder in die ersten Jahre der Regierung Ellenhards oder vielleicht noch in die letzte Zeit seines Vorgängers Nitker⁶ zu setzen ist. Unter ihm sowohl, als unter Ellenhard waren die Beziehungen zahlreich und ausgedehnt genug, um eine derartige Erwerbung zu ermöglichen.

¹ Das Material hat Wattenbach: Deutschlands Geschichtsquellen, Stuttgart 1904, S. 454, zusammengestellt. In Metz wurden folgende, in der Münchner Staatsbibl. erhalten gebliebene Handschriften abgeschrieben: Clm. 6266, 6285, 6311, 6313, 6388. In Toul: Clm. 6294. Unter Antricus, dem Nachfolger Gottschalks: Clm. 6256, 6303, 6372, 6403.

² Swarzenski: Regensburg, S. 55.

³ Die Handschrift wird bei der Trennung von Domkapitel und Kloster unter Egilbert (1005—39) in das bei dieser Gelegenheit gestiftete, in unmittelbarer Nähe von Freising gelegene Kloster Weihestephano gekommen sein.

⁴ München: Staatsbibl., Clm. 6421. Ebner: Missale Romanum, S. 274, Freiburg 1896. Swarzenski: Regensburg, S. 34. Beißel: Gesch. d. Evgb., S. 252.

⁵ München: Staatsbibl., Clm. 23261. Swarzenski: Regensburg, S. 130. Thoma: a. a. O. S. 28.

⁶ Nitker hat mehr als es den Interessen seines Bistums dienlich war, sich politisch betätigt und sich lange Zeit im Dienste des Kaisers im Ausland aufgehalten. Die Erwerbung Benediktbeuerns für Freising kann doch wohl nur als eine Befriedigung persönlicher Machtinteressen gewertet werden. B. ist unter Ellenhard wieder abgegeben worden.

Mit den Worten: R. EPP. ELLENHARDUS FUNDATOR A. D. MDLI, die eine Hand des 16. oder 17. Jahrhunderts ohne besondere Rücksicht auf die bildliche Ausstattung auf den Rand des Blattes 13b geschrieben hat, wird das Breviarium mit Ellenhard in Verbindung gebracht. Welche Art der Überlieferung hierfür bestimmend gewesen ist, kann nicht mehr festgestellt werden. Die Nennung des Namens sagt nicht mehr, als daß die Handschrift in irgendeiner Beziehung zu Ellenhard gedacht wird. Da wir wissen, daß sie aus der Lütticher Gegend stammt und unter Ellenhard in Freising gewesen sein muß, mag die Namensnennung in dem Sinne erfolgt sein, daß auf die Erwerbung der Handschrift durch Ellenhard Bezug genommen worden ist. Immerhin ist es aber auch sehr wohl möglich, daß der Schreiber, da er noch zwei weitere Handschriften (Clm. 6831 und 6832) in der gleichen Weise auf Ellenhard bezieht, die ihrem künstlerischen Charakter nach zusammengehören und durch das Dedikationsbild des einen Codex (Clm. 6832), auf dem Ellenhard das Buch, durch die Vermittlung des Andreas, Christus stiftet, in der Tat mit Ellenhard in unmittelbaren Zusammenhang zu bringen sind, auch das Breviarium für den engeren Freisinger Kreis in Anspruch zu nehmen beabsichtigt hat. Die genannten Werke, ein Lektionar und ein Evangelienbuch, deren Verhältnis zueinander zunächst erörtert werden muß, befinden sich seit dem Jahre 1803 in der Münchner Staatsbibliothek. Sie stammen zusammen mit Clm. 23261 aus dem Collegiatstift St. Andreas in Freising¹, das Ellenhard im Jahre 1062 gestiftet und dem er auf Grund des Titulus in Clm. 6831²:

Hunc Ellenhardus offert praesul venerandus
Andreae librum sed enim tibi, Christe per ipsum.

und des hierin befindlichen Dedikationsbildes wenigstens eine der beiden Handschriften als Geschenk überwiesen hat.

Lit.: Swarzenski: Regensburg, S. 130. Salzburg, S. 87 Anm. (es soll doch wohl Ellenhard-Gruppe heißen). — Kemmerich: Malerische Porträts usw., Rep. f. K. XXIX, 1906, S. 542. — Brackmann: Germ. Pont. 1, S. 339. — Thoma: a. a. O. S. 29. — Kemmerich: Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, Anhang S. 148, München 1907. — Franz: Die Messe im deutschen Mittelalter, S. 135/205, Freiburg 1902.

Die Handschrift enthält die Lektionen nach der Reihenfolge der Feste des Kirchenjahres, auf Blatt 2a das schon erwähnte Dedikationsbild und auf der Rückseite desselben Blattes eine Kanontafel — Matthäus, Markus, Lukas, Johannes — (Abb. 50 u. 53, Taf. 20 u. 21). Den Vorderdeckel des Einbandes (27,5×19,5 cm) schmückt eine vielleicht nach byzantinischem Vorbild in Deutschland, wahrscheinlich in Freising selbst gearbeitete Elfenbeinplatte³ (Abb. 182, Taf. 66). Sie wird von Metallstreifen, die mit anspruchslosen Rankengravierungen verziert sind, eingefafßt, die die freibleibenden Ränder des Deckels über-

¹ Vgl. Brackmann: Germ. Pont. 1, S. 338, mit vollst. Literatur-Verz. zur Gesch. d. Stiftes.

² Die von Sighart: a. a. O. S. 137 aus Meichelbeck: Hist. Frising. 1, S. 266, übernommene Beschreibung eines angeblich verlorenen Evangelienbuches muß auf Clm. 6831 bezogen werden, da die Dedikationsverse richtig wiedergegeben werden. Ein an gleicher Stelle erwähntes Missale muß als verloren gelten. Die bei Meichelbeck gegebene Abbildung ist vollkommen unzureichend, so daß Betrachtungen irgendwelcher Art nicht daran geknüpft werden können.

³ B. Riehl: Die bayer. Kleinplastik der frührom. Periode, S. 25; Forschungen zur Kult.- u. Lit.-Gesch. Bayerns, München 1894. A. Haseloff: Der Psalter Erzbischof Egberts v. Trier, S. 98 Anm., Trier 1901. St. Beißel: Gesch. d. Evngb., S. 316. Förster: Denkmäler der deutschen Bildnerei 3 (2) m. Abb. W. Bode: Gesch. d. deutsch. Plastik, S. 20, Berlin 1885.

ziehen, ohne große Sorgfalt angebracht sind und nur wenig Sinn für den Schmuckwert der verfügbaren Mittel verraten. Der Rückdeckel ist mit rotgefärbtem Pergament bezogen, die Schließen sind verloren.

Die Maße der einzelnen Blätter, der Codex enthält 24 Lagen mit 182 Blatt, entsprechen denen des Einbandes. Die Qualität des verwendeten Pergaments ist verschieden. Der Text ist durchgehend in einer Kolumne geschrieben und zwar, wie es scheint, von zwei gleichzeitig nebeneinander arbeitenden Händen, denen auch die kleinen, in Gold und Silber ausgeführten Anfangsinitialen entsprechen (vgl. weiter unten). Blatt 1 bis 102 und 158 bis 182 stehen Blatt 103 bis 157 gegenüber. Die Untersuchung der Lagen ergibt folgendes Bild: Mit Ausnahme der 1., 13., 15., 18. und letzten (24.) sind alle Lagen Quaternionen. Die 13. und 14. Lage hat nur je zwei Blatt (vier Halbbblätter), die 18. Lage ist ein Ternio, und die letzte, ursprünglich ein Quaternio, zählt nur noch sechs Blatt, nachdem die beiden letzten Halbbblätter herausgeschnitten worden sind.

2. Blatt



Fig. 5

Nebestehende Figur erläutert die uns besonders interessierende erste Lage. Sie enthält zehn Blatt, das letzte ist herausgeschnitten und das Blatt mit Dedikationsbild und Kanontafel als Blatt 2 an Blatt 3 angeklebt. Die eigentliche Bedeutung dieses Befundes wird erst durch den Vergleich mit dem Evangelienbuch Clm. 6832 deutlich werden.

Aus der Literatur seien erwähnt:

J. Sighart: *Gesch. d. bild. Künste in Bayern*, S. 137, München 1863. — B. Riehl: *Zur bayer. Kunstgesch.*, I, S. 90, Berlin 1885. — B. Riehl: *Bayerns Donautal*, S. 33, München 1912. — H. Janitschek: *Gesch. d. deutsch. Malerei*, S. 90, Berlin 1890. — G. Swarzenski: *Regensburg*, S. 130. — E. Thoma: *a. a. O.* S. 29. — St. Beißel: *Entstehung der Perikopen des römischen Meßbuches*, S. 146, Freibg. 1907, *Ergänzungsheft zu Stimmen aus M.-Laach*. — St. Beißel: *Des hl. Bernw. Evgb. im Dom zu Hildesheim*, S. 39 Anm., Hildesh. 1891. — Precht: *Das Kanonikatsstift St. Andreas auf dem Domberge zu Freising*, S. 4 u. 22, Freising 1888. — A. Franz: *Die Messe im deutschen Mittelalter*, S. 135 u. 265, Freiburg 1902. — A. Brackmann: *Germ. Pont. I*, S. 339, Berlin 1911.

Die Handschrift enthält die vier Evangelien. Bild und Text verteilen sich wie folgt:

Blatt:	1 — 7b	Kanonbögen (Abb. 54, 55, Taf. 21).
„	8b— 22a	Verzeichnis der Lesungen für das Kalenderjahr
„	22b— 23b	Plures fuisse ¹ . . .
„	23b	Novum opus . . .
„	25a	Ammonius . . .
„	26a	Sciendum etiam . . .
„	29a	Bild des Evangelisten Matthäus (Abb. 56, Taf. 22)
„	30a— 64b	Evangelium des Matthäus
„	65a	Bild des Evangelisten Markus (Abb. 57, Taf. 22)
„	66a— 90a	Evangelium des Markus
„	90b	Bild des Evangelisten Lukas (Abb. 58, Taf. 23)
„	91a—135a	Evangelium des Lukas
„	135b	Bild des Evangelisten Johannes (Abb. 59, Taf. 23)
„	136a—164a	Evangelium des Johannes.

¹ Vgl. Anhang S. 155.

Maße (27,5×19,5) und Einband (Abb. 183, Taf. 66) entsprechen genau dem Lektionar. Auch hier Holzdeckel mit Elfenbeinschnitzereien¹ und Metallbeschlag, die aber im Gegensatz zum Lektionar den Rückdeckel zieren, während wie dort die Rückseite, hier die Vorderseite mit rotgefärbtem Pergament bezogen ist. Die Metallstreifen sind wie dort gemustert und umrahmen ebenso ein vertieftes quadratisches Mittelfeld (die Größenunterschiede schwanken zwischen ein und zwei Zentimetern), in das zwei rechteckige Platten eingelassen sind, die ursprünglich vielleicht ein Diptychon gebildet haben.

Die Übereinstimmungen in der Anlage sind so augenfällig, daß beide Deckel nur als ein einheitliches Ganzes, als Vorder- und Rückdeckel ein und desselben Buches gedacht werden können. Der eigenartige Befund, daß einmal beim Lektionar die Vorderseite, beim Evangeliar aber die Rückseite verziert ist, widerspricht so sehr den allgemein üblichen Gepflogenheiten, daß nur eine Lösung bleibt, nämlich die, daß beide Deckel ursprünglich eines der vorliegenden Bücher geschmückt haben. Es ist durchaus möglich, daß man zu irgendeiner Zeit vom Wunsche geleitet, den Kirchenschatz, ohne finanziell sonderlich in Anspruch genommen zu werden, dadurch zu vergrößern getrachtet hat, daß man beide Deckel auf zwei, ursprünglich in keinem Zusammenhang stehende Werke verteilte. Der Kirchenschatz war damit um ein Werk mit prunkender Schauseite vermehrt, wobei die Frage nach Vorder- oder Rückseite naturgemäß keine Rolle zu spielen brauchte. Es ist technisch begründet, daß die Vorderseite auch wieder als Vorderseite, oder umgekehrt, die Rückseite auch wieder als Rückseite verwendet worden ist, da die einmal vorhandenen Bindelöcher zusammen mit dem schräggelassenen Deckelrand und der hierdurch bedingten Gestaltung des Beschlages eine andere Verwendung nur nach umständlichen Änderungen möglich gemacht hätten. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß man für beide Werke einen besonders ausgestatteten Vorderdeckel geschaffen haben würde, sofern von vornherein die Absicht, beide mit künstlerischem Außenschmuck zu versehen, bestanden hätte. Es muß vorerst noch unentschieden bleiben, welcher von beiden Bänden ursprünglich die Deckel auf sich vereinigt hat, wir werden aber sehen, daß hierfür mit großer Wahrscheinlichkeit das Evangeliar in Anspruch genommen werden darf.

Wichtige Aufschlüsse vermittelt eine eingehende Untersuchung der einzelnen Lagen. Die vorhandenen 22 Lagen sind mit Ausnahme der 1., 4., 5. und 6. durchgehend Quaternionen und immer nur dann in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung geändert, wenn sie bildlichen Schmuck enthalten. Vgl. Fig. 6, a—f.

Die Blätter mit den Evangelistenbildern sind in jedem einzelnen Falle eingeklebt worden. Das Matthäusbild ist unmittelbar auf die nachfolgende Seite geklebt, während die übrigen Blätter mit stehengebliebenen Falzstreifen in Verbindung gebracht sind. Die erste Lage, die nur die Kanonbögen enthält, ist bis auf eine später herausgeschnittene Seite vollständig und in sich geschlossen. Daß an Stelle der eingeklebten Blätter ursprünglich andere, lediglich Textblätter, vorhanden waren, die man herausgeschnitten hat, um den Bildern Platz zu schaffen, ist noch am Lukas- und Johannesbilde zu erkennen. Sie sind jedesmal auf der Rückseite mit den Schlußversen des vorangehenden Evangeliums nachträglich und in abweichendem Schriftcharakter beschrieben, die nur als die Abschrift jener Texte gelten können, die auf den herausgeschnittenen Blättern gestanden haben.

¹ Ihrem Stil nach gehören die Platten zusammen. Der Technik nach in Deutschland, wahrscheinlich aber nach byzant. Vorlage, gearbeitet. Erwähnt bei Bode: a. a. O. S. 20.

Der Befund ist nur so zu erklären, daß die Handschrift zunächst ohne Rücksicht auf eine künstlerische Ausstattung angelegt worden ist und man sich später erst, als Ellenhard für seine Stiftung St. Andreas ein reichausgestattetes Geschenk benötigte, entschlossen hat, das bereits fertiggestellte Evangeliar nun nachträglich mit bildlichem Schmuck zu versehen.



Fig. 6

Die stilistischen Zusammenhänge des Dedikationsbildes und der Kanontafel im Lektionar mit den Bildern des Evangeliars, die derart sind, daß sie für beide Werke denselben Künstler notwendig annehmen lassen, sind bereits angedeutet worden. Es kommt hinzu, daß die einzelne Kanontafel im Lektionar ohne jeden Sinn bleibt und mit Recht Zweifel entstehen, ob das Blatt, das zudem nur eingeklebt ist, ursprünglich für diese Stelle bestimmt gewesen ist. Ferner liefert eine Prüfung der Kanonfolge im Evangeliar das überraschende Ergebnis, daß sie bis auf den eröffnenden Kanon (canon in quo 4 Matthäus, Markus, Lukas, Johannes) vollständig ist und jene Kanontafel des Lektionars das Fehlende enthält, so daß wir mit Sicherheit annehmen dürfen, daß das Blatt im Lektionar ursprünglich den Anfang des Evangeliars gebildet hat (vgl. Fig. 6b), womit es auch wahrscheinlich wird, daß das Evangeliar ursprünglich beide besprochenen Einbände vereinigt hat und als Prachtwerk, durch das Dedikationsbild noch besonders betont, von Ellenhard seinem Lieblingskloster St. Andreas, vielleicht bei der Stiftung, geschenkt worden ist. Ob das Dedikationsbild gleichzeitig mit der Teilung des Einbandes an den Anfang des Lektionars geklebt worden ist und wann dies ungefähr geschehen sein kann, muß unbeantwortet bleiben. Das Lektionar aber hat seit jener Zeit, wenn auch ungefähr gleichzeitig mit dem Evangeliar entstanden, zu Unrecht als eine besondere Stiftung Ellenhards gegolten.

Mit diesem Ergebnis scheidet das Lektionar aus der Ellenhard-Gruppe aus. Seine Initialornamentik wird im Zusammenhang mit der des Evangeliars zu besprechen sein, während das Dedikationsbild den Evangelistenbildern eingereiht werden muß.

Die Entstehung des Evangeliars kann mit den Jahren 1054 und 1062 umschrieben werden. Das Jahr 1062 (Stiftung des Klosters) ist durch das Dedikationsbild und die Lesungen im Comes: Vigil St. Andree und in nat. St. Andree wahrscheinlich gemacht, während eine weitere Lesung in nat. St. Chrysogomi Mart. eine untere Grenze zieht, da die Translation des Chrysogomus nach Bayern (Tegernsee) im Jahre 1054 erfolgt ist und dieser Heilige erst mit diesem Zeitpunkt dem liturgischen Interessenkreis sich einreihen konnte.

Das Dedikationsbild, die Kanonbögen und die Evangelistenbilder bilden die Ausstattung. Die Kanonbögen haben in dem schon besprochenen sogenannten Freisinger Evangeliar¹ ihre nächsten Verwandten (Abb. 53—55, Taf. 21). Mit Ausnahme des Dreipaßabschlusses (Abb. 30, Taf. 14) kehren alle Formen wieder, die bis zum Freisinger Codex verfolgt werden konnten. Auf purpurfarbigen Bögen und Giebelbändern, die von schmalen Silberstreifen eingefasst werden, stehen die Erläuterungen in goldener Majuskelschrift. In den Feldern kehren die gleichen Genreszenen wieder, die mit Ausnahme der beiden letzten Blätter 7a und 7b, die mit blauer oder grüner Farbe und auf Blatt 7b mit einem Goldstreifen vereinigt, den Hintergrund bilden, vor einem leuchtenden Gold sich abspielen, das aber nur auf den beiden ersten Tafeln das ganze Feld deckt, während es auf allen anderen unterhalb des Schriftbandes durch eine blaue oder grüne Farbfläche abgelöst wird.

Nur auf einigen Blättern sind die Szenen ihren Vorbildern gegenüber selbständig. Die bedeutsamste Ausnahme macht Blatt 7b (Abb. 54, Taf. 21), auf dem bei nicht zu verkennender Schulgemeinschaft ein drängender Formwille, wie er innerhalb der Schule bisher ohne Beispiel ist, die künstlerische Erscheinung wesentlich bestimmt und in der hier zum Ausdruck kommenden Form sich am natürlichsten als die Auswirkung karolingischer Vorbilder erklären läßt, die ja namentlich für Freising zahlreich nachgewiesen werden konnten. Säulen und Stützen sind besonders darum bemerkenswert, daß an den Schäften der Eindruck der Rundung, an den Kapitellen und Basen die Illusion plastischer Form und an den Kapitellplatten, die mit Vorliebe über Eck gestellt werden, Tiefenwirkungen angestrebt werden. Die Kapitelle bevorzugen breitausladendes Blattwerk neben vollkommen schmucklosen Formen. Der sonst beliebte Maskenschmuck ist bis auf Blatt 7a, das ein dem Freisinger entlehntes Motiv anbringt, zurückgedrängt. Die Basen sind einfach, kugel- oder trapezförmig.

Das Dedikationsbild, das den Künstler ganz auf sich stellte, ist einfach komponiert. Ein rechteckiger von Silberleisten eingefasster Purpurrahmen, der in Goldschrift die oben abgedruckte Dedikationsinschrift trägt, umgibt die Übergabeszene des Buches an Andreas und Christus, die sich unter einer einfachen, schmucklosen Bogenstellung abspielt. Auf gelben, von dunkelbraunen Strichen kräftig gerahmten Erdschollen steht links der Bischof in vollem Ornat, doch ohne Kopfbedeckung, mit goldenem Pallium, rotem Mantel, grünbraunem Unterkleid, braunen Schuhen und dem Krummstab, den er im Arme hält. Sein Blick ist auf Andreas gerichtet, seine Hände legen sich zum Gebet zusammen. Andreas, in der üblichen Tracht der Heiligen, gibt das Buch an Christus weiter, der oben, in der Mitte zwischen beiden, in einem goldgründerten Medaillon erscheint. Christus ist nach Art karolingischer und südwestdeutscher Darstellungen bartlos geblieben, während die bisher einzige Christusdarstellung unserer Schule den in Bayern üblichen bärtigen Typus zeigt². Es liegt nahe, für unsere Darstellung eine Beeinflussung

¹ München: Staatsbibl., Clm. 6204. ² Sakramentar Heinrichs II., Uta-Codex.

durch das Kreuzigungsbild jenes schon erwähnten, alemannisch beeinflussten Sakramentars des Bischofs Abraham (Clm. 6421) anzunehmen, das in nächster Nähe, im Freisinger Dom, aufbewahrt wurde. Christus mit Kreuznimbus, der wie der Nimbus des Andreas farbig ist, hier blau und dort rot, hat die rechte Hand segnend erhoben. Im linken Arm trägt er einen nicht klar zu deutenden Gegenstand, der wohl ein Buch, vielleicht in verkürzter, seitlicher Ansicht, darstellen soll. In der linken Hand hält er ein Schriftband mit der Aufschrift:

„Ne dubites in me, retinet te pagina vitae“

Das Band ist scharf gebrochen und scheint hart und knittrig zu sein, der damit erzielte Eindruck ist neu und eigenartig¹. Der Christus umrahmende Purpurstreifen enthält die Worte:

„Summum praesto bonum, pensando vices meritorum“

Die Szene spielt vor einem goldenen Hintergrund, der aber erst in halber Kniehöhe einsetzt, während nach unten ein helles Blau anschließt.

Die nachträgliche Einordnung der Evangelistenbilder erklärt schon aus sich heraus, daß auf die sonst überall peinlich befolgte Gegenüberstellung von Bild und Anfangsinitial keine Rücksicht genommen werden konnte. Die einleitenden Initialen am Anfang der Evangelien gehen an keiner Stelle über die Ausführung der gewöhnlichen, im Text verstreuten Initialen hinaus und entziehen sich damit selbst einer auch nur nachträglichen Gleichstellung mit dem Evangelistenbild.

Die Evangelistenbilder sind von überraschender Lebendigkeit und Frische der künstlerischen Erfassung des Gegenständlichen. In ihrer gänzlich neuen Freude am sinnlich Faßbaren kommen sie zu einer neuen Problemstellung, die uns wertvoller ist als die schließlich gefundene Lösung, die bei der Schwäche der Ausführung und der oft rohen Art der Darstellung das Gleichgewicht nicht zu schaffen weiß. Es hätte eines Künstlers von der Kraft des Altaichers etwa bedurft, um auf dem hier gewollten Weg zum Erfolg zu kommen. Über das Evangeliar hinaus sind diese Bestrebungen nicht wirksam geworden. Ein deutliches Erlahmen der schöpferischen Kräfte, die schnell in konventionellen Formen erstarren, wie es schon bald festgestellt werden muß und dessen Anzeichen in den zuletzt besprochenen Werken bereits an die Oberfläche traten, mußten solche Regungen mit innerer Notwendigkeit erdrücken.

Die Komposition der einzelnen Bilder hält sich an die üblichen Schemata und schöpft für die einzelnen Motive aus dem Formenschatz der Schule. Entlehnungen aus dem Freisinger Codex (Clm. 6204), Formen, die dem Altaicher und Ellinger-Evangeliar entnommen sind und Motive, für die wir Vorbilder nicht mehr nachweisen können, die aber auf die Freisinger karolingische Tradition zurückgeführt werden müssen, werden untermischt, so daß ein Bild entsteht, das innerhalb der Schule eine ungewöhnliche Erscheinung bleibt; nicht als künstlerische Tat, dazu fehlen dem Freisinger die rein künstlerischen Fähigkeiten, aber als Erzeugnis einer lediglich illustrierenden Kraft, die die verschiedenen Entlehnungen gegeneinander abzuwägen versteht und damit ihr Nebeneinander erst erträglich macht.

Die zahlreichen Entlehnungen können aus der für jedes Bild getrennt aufgestellten Tabelle mühelos abgelesen werden.

¹ Vgl. Swarzenski: Salzburg, S. 87, Anm. 3. — Spruchbänder werden ganz ähnlich, besonders gegen Ende des 11. Jahrhunderts und während des ganzen 12. Jahrhunderts beliebt.

MATTHÄUS

Vorlage	Gegenstand (Bild)	Ellenhard-Evangeliar
Freisinger Evangeliar	Evangelist Lukas	Oberer Architekturabschluß, Erdschollen und Eckornamente
Ellinger-Evangeliar	„ Johannes	Gestaltenbildung (Fußstellung)
„	Evangelisten-Bilder	Stützen
Altaicher Evangeliar	Evangelist Johannes	Turmartiges Schreibpult

MARKUS

Vorlage	Gegenstand (Bild)	Ellenhard-Evangeliar
Freisinger Evangeliar	Evangelist Matthäus	Architekt. Umrahmung ohne Kopfkapitell und ohne unteren Abschluß
„ „	„ Lukas	Anlehnung an die Ornamente in den Seitenmitten. Erdschollen
„ „	Evangelisten-Bilder	Stützen
Altaicher Evangeliar	Evangelist Johannes	Turmartiges Schreibpult

LUKAS

Vorlage	Gegenstand (Bild)	Ellenhard-Evangeliar
Freisinger Evangeliar	Evangelist Lukas	Gestaltenbildung. Erdschollen.
Altaicher Evangeliar	„ Johannes	Architekturrahmen mit Ausnahme der Kapitelle und Basen
„ „	Evangelisten-Bilder	Säulen

JOHANNES

Vorlage	Gegenstand (Bild)	Ellenhard-Evangeliar
Altaicher Evangeliar	Evangelist Johannes	Architekturen ohne Kapitelle und Basen
Ellinger-Evangeliar	Evangelisten-Bilder	Stützen

Die Zusammenziehung der beiden Rahmen entspricht jener Tendenz, die mit den zuletzt besprochenen Handschriften aus der Zeit der Jahrhundertmitte wirksam geworden ist. Die Ornamentrahmen treiben in die Breite und drohen mit ihren Schmuckformen, die zum überwiegenden Teil dem bekannten Formenschatz entnommen sind, immer aber eine gewisse Selbständigkeit verraten, die größer werden, sich vordrängen und so das Gleichgewicht stören, das Ganze zu überwuchern (vgl. Abb. 58, Taf. 23). Die sonst immer übliche äußere Goldfassung des Rahmens wird gegenüber der inneren Silberleiste, die beibehalten wird, durch einen hell- und dunkelroten Doppelstreifen ersetzt.

Die Architekturen sind in den Einzelformen einfach und anspruchslos im Aufbau. Säulen, Kapitelle und Basen drängen wie schon bei den Kanonbögen in die Tiefe. Die Basen runden sich¹, die Kapitellplatten werden stärker oder schwächer ausgebogen und die

¹ Die Kugelform für Basen und Kapitelle ist in der karol. Kunst besonders häufig: z. B. Berlin: Staatsbibl., Ms. theol. lat., fol. 1. Trier: Stadtbibl. Cod. 22. Koblenz: Landesbibl., Cod. A. VII, I Nr. 176. Erlangen: Univ. Bibl., Cod. 141. St. Gallen: Stiftsbibl., Cod. 23. Maihingen: Bibl. Ötting-Wallerst., Cod. 1, 2, fol. 2. Außerdem: (10. u. 11. Jhr.). München: Staatsbibl., Clm. 6421, 4456. Wien: Elfenbein der Slg. Figdor (Goldschm. Elf., Bd. II Nr. 24).

Säulen erstreben mit farbigen Mitteln ihre Rundung. Hier wirkt der Geist karolingischer Kunst, der, wenn irgendwo, so gerade hier in Freising lebendig sein mußte. Innerhalb unserer Schule ist dieses Streben neu, und wenn auch die Mittel untauglich bleiben, ist es dennoch wichtig zu sehen, daß Kräfte am Werke sind, die es unternehmen, das rein ornamentale System zu durchbrechen.

Die Anbringung der Symbole in Kreissegmenten, die außer bei Matthäus und Lukas den äußeren Rahmen überschneiden, erinnert lebhaft an das Altaicher Evangeliar. Unerfreulich ist nur das Matthäusbild, ohne daß für die hier gewählte Art der Anbringung ein ersichtlicher Grund vorhanden gewesen wäre, wenn man nicht eben annehmen will, daß dem Künstler der architektonische Aufbau zu wertvoll erschienen ist, um ihn der Symboldarstellung zu opfern. Das Matthäussymbol erinnert an die gleiche Darstellung der Vatikanischen Handschrift¹. Daß diese Lösung allein zweimal vorkommt, läßt die besondere Bedeutung vermuten, die der Künstler ihr beigelegt haben muß. Die Symbole des Lukas und Markus sind lediglich Abwandlungen bereits bekannter Typen. Eine Ausnahme macht das Johannessymbol, das in seiner hier in der Schule zum ersten Male vorkommenden Fassung in Salzburg im Evangelienbuch von St. Peter² seine nächsten nachweisbaren Analogien hat. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß sich für diese aus der erhaltenen Art der Zeit der vorkarolingischen Kunst³ in Freising selbst entsprechende Vorbilder vorhanden waren, ohne daß notwendig Beziehungen zu Salzburger oder Echternacher Werken, die jene ihrerseits wieder beeinflußt haben, angenommen werden müßten.

Wie im Altaicher Codex führen die Symbole, unabhängig von ihren Evangelisten, ein Sonderleben. Ihre weißlich-braunen Spruchbänder suchen mit ihnen keine Verbindung. Die Bänder sind scharf eckig gebrochen und erwecken eher den Eindruck harten, steifen Papiers, als einer weichen, leicht beweglichen Pergamentrolle. Alle Symbole haben Nimben, rote, blaue und grüne. Breite, rote und schwarze Konturbänder, einmal mit Punkten verziert, wechseln miteinander ab.

Für die Bildhintergründe wird wie üblich Gold verwendet. Den unteren Bildabschluß bilden schmutziggelbe, braunkonturierte Erdschollen. Eine Ausnahme macht nur das Johannesbild, das die Steinbank unvermittelt auf den unteren, äußeren Rahmen aufstoßen läßt. Die Evangelisten sind mit der Abfassung ihrer Evangelien beschäftigt. Matthäus bemüht sich um die Niederschrift, Johannes hält einen Augenblick inne und scheint einer Eingebung zu lauschen. Markus und Lukas blättern in dem schon gebundenen Buch. Ihre verhältnismäßig großen Nimben sind rot, blau oder grün und mit der einen Ausnahme der blau und rot punktierten weißen Einfassung Blatt 29a (Abb. 60, Taf. 24) rot konturiert. Ihre Tracht ist die übliche. Matthäus trägt ein rotes Unterkleid mit violetter Überwurf, der bei Markus blauviolett ist, während das Untergewand Braun und Schwarz verwendet. Lukas und Johannes sind besonders buntfarbig gekleidet, indem mit abwechselnd blauen und roten eng aneinander gedrängten Farbstrichen zu wirken versucht wird. Als Hauptfarben werden bei Lukas Rot und Grün und bei Jo-

¹ Vatik. Bibl.: Cod. Vat. Ottob. lat. 74.

² Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. a. X, 6, vgl. Swarzenski, Salzburg, S. 32 Anm. 3. Außerdem noch Trier: Stadtbibl. Nr. 23. (Elf.)

³ Laon: Bibl. Municip. 137, Bl. 1b. Im 11. Jahrh. besonders in Hildesheim: Domschatz, Cod. Nr. 18 u. Nr. 34.

hannes Blaurot und Purpur verwendet. Die Konturen, rote und schwarze, sind überall gleich breit und aufdringlich.

Johannes ist in strenger Vorderansicht dargestellt, wie sie innerhalb der Schule erst einmal im Tegernseer Paulusbilde (Clm. 18128) zur Durchführung gekommen ist. Lukas, der ähnlich frontal gesehen ist, wird durch eine leichte Drehung des Oberkörpers und eine Dreiviertelwendung des Kopfes der reinen Vorderansicht entzogen. Matthäus und Markus sitzen wie üblich schräg zum Bildhintergrund.

Ein Schreibpult fehlt allein dem Johannesbild; an seine Stelle ist ein kleines Schreibbrett getreten, das der Evangelist auf den Knien liegen hat. Das Schreibbrett ist innerhalb der Schule ohne Beispiel. Das Motiv ist alt; es findet sich bereits in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts in einer Handschrift der Vatikanischen Bibliothek (lat. 570), die Zimmermann veröffentlicht hat¹, im 9. Jahrhundert in dem Würzburger Evangeliar² der Fuldaer Malerschule und dem Codex A. 14 der Düsseldorfer Landesbibliothek und gegen Ende des 9. Jahrhunderts in einem Elfenbein aus Oberösterreich, das Goldschmidt im ersten Band seiner Elfenbeine abgebildet hat³. Messer und Feder dienen als Schreibgerät⁴.

Weiter zurück führt auch das Markusbild mit seiner für unsere Schule ungewöhnlichen Art, den Evangelisten zwischen zwei Pulten darzustellen, die auf Anregungen der karolingischen Kunst zurückgeführt werden muß, die ähnliche Darstellungen besonders bevorzugt hat. Außerdem weisen der jugendliche Typus des Evangelisten und der mit Arm- und Rückenlehne versehene Stuhl in dieselbe Richtung. Der Geist karolingischer Bildauffassung spricht derart stark, daß man schon das Vorbild zu kennen glaubt, während aber eine genaue Sichtung des erreichbaren Materials über die Bestätigung verwandtschaftlicher Beziehungen nicht hinausführt.

Während bei den bisher besprochenen Werken die stilistische Beurteilung sich immer nur auf die Gestaltenbildung beschränken konnte, tritt hier zum ersten Male eine bewußt starke Neigung hervor, den Raum selbst anzudeuten. Den schon besprochenen Bemühungen nach plastischer Gestaltung einzelner Architekturteile entspricht die Absicht durch Schrägstellung der Thronsitze und turmartigen Lesepulte die Bildtiefe zu gewinnen. Wird aber wie in dem Markus- und Johannesbild die frontale Stellung dieser Requisiten beibehalten, so setzen die perspektivischen Versuche an anderer Stelle, an den als Stützen für die Füße gedachten sockelartigen Vorbauten ein. Die Erdschollen gewinnen gegenüber ihrer bisherigen, mehr neutralen Verwendung im Zusammenhang mit dem im Dedikationsbild zwischen Goldgrund und Schollen eingeführten hellblauen Streifen als Terrainangabe erhöhte Bedeutung.

Die Bildhintergründe in einzelne, wagerechte Farbstreifen aufzuteilen, so daß ein goldener Streifen die Mitte bildet, blaue und grüne Streifen oben und unten abschließen, ist eine der karolingischen Malerei geläufige Art. Während auch die südwestdeutsche Kunst entsprechende Bildgründe mit Vorliebe verwendet, fehlt es in Bayern bis auf den zag-

¹ E. H. Zimmermann: Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916, Abb. Taf. 313—317.

² Würzburg: Univ. Bibl., Mp. theol. lat. fol. 66.

³ Goldschmidt: a. a. O. Taf. LIV Abb. 122. — Ein Beispiel aus dem 12. Jahrh.: Brit. Mus.; Abb. Falke: Deutsche Schmelzarbeiten, S. 78, Abb. 26, Frankfurt 1909.

⁴ Vgl. Swarzenski: Salzburg, S. 28 Anm. — Im Anhang, S. 154, eine Zusammenstellung der betreffenden Beispiele.

haften und unzulänglichen Versuch im vorliegenden Evangeliar hierfür an Beispielen. Erst später, gegen Ende des Jahrhunderts, ist auch in Bayern, in Eichstätt, in dem noch zu behandelnden sogenannten Gundekarianum und in Regensburg, im Evangelienbuch Heinrichs IV. (im Dom zu Krakau), dieses Verfahren ohne Einschränkung durchgeführt worden¹.

Es entspricht der von uns geschilderten Tendenz, daß auch das Interesse an der plastischen Durchbildung des menschlichen Körpers stärker hervortritt. Die Freisinger Evangelisten, besonders Lukas und Johannes, sind breite, untersetzte Gestalten, die von Schönheit der Form und Gefälligkeit der Proportion nichts wissen. Sie sitzen breit und fest und steigern durch fast parallelgestellte Unterschenkel die Breitentendenz bis zur Übertreibung. Deutlich kommen die einzelnen Körperteile unter dem namentlich im Johannesbilde stark sich stauenden Falteneschiebe zur Geltung. Die einzelnen Faltenzüge blähen sich, schieben sich über- und ineinander und bilden starke Überschneidungen, sie umschreiben die einzelne Körperform, von denen sie letzten Endes bestimmt werden.

So sehr auch der allgemeine Farbengeschmack des Freisingers sich von jener in erster Linie durch das Altaicher Evangeliar vertretenen Richtung beeinflußt zeigt, entsprechen seine gewandmodellierenden Mittel jener um die Mitte des Jahrhunderts aufgetretenen Tendenz, die namentlich in dem kleinen Tegernseer Perikopenbuch beobachtet werden konnte und gegenüber dem von Westdeutschland her übernommenen farbigen Gewandstil jene ursprünglich in Regensburg heimische spezifisch bayerische Gewandbehandlung wieder zur Geltung bringt. Einflüsse jenes schon genannten Codex des Lütticher Kunstkreises (Clm. 23261), der damals in Freising lag, kommen ergänzend hinzu. Die Gewandflächen werden blau, rot und braun grundiert und schwarz oder, wie im Lütticher Codex, weiß konturiert. Wichtige Faltenzüge verdoppeln den Kontur und damit die Farbe, so daß blaue und braune, grüne und weiße oder gelbe und blaue Begrenzungslinien nebeneinander zu stehen kommen und eine Buntfarbigkeit im Sinne der Lütticher Bilder erzielt wird. Statt der allmählichen Aufhellung der Farben wird für die Modellierung ein System blauer, brauner, roter und grüner Farbstriche und Flächen wirksam, das keinerlei Zwischentöne mehr kennt und nur den helleren Grundton als ein in sich gleichwertiges Linien- und Flächengefüge ausspart, das aber um so weniger die ihm ursprünglich offenbar zugeordnete Rolle des Lichtträgers auszufüllen vermag als es gleichmäßig und mit überall gleichem Helligkeitswert die Gewandflächen überzieht. Einige Kleider erhalten goldene Borten, andere werden mit weißen Mustern verziert, wie sie ähnlich der vatikanischen Codex in der Form anspruchsvoller Goldornamente verwendet.

Die Inkarnatfarben sind entsprechend hell. Der Grundton ist hellbraun, mit Gelb und Ziegelrot gemischt. Gedämpftweiße Linien, die sich nur an Händen und Füßen zu Flächen ausweiten, übernehmen die Modellierung an Stirn, Wange, Kinn und Hals. Die Gesichtszeichnung selbst ist mit schwarzen Linien sparsamer, als es bisher meist der Fall gewesen ist. Während auch hier wieder Nase, Brauen, Lider und Mund, vereinzelt auch die Ohren mit dünnen, sorgfältig gezogenen schwarzen Linien angegeben werden, verwenden der gegen die Haare absetzende Kontur, die Kinnlinie, die Konturen am Hals und die Zeichnung der Ohren braune verschiedentlich auch braunrote Farbe, die mit dem Pinsel nicht immer sonderlich vorsichtig aufgetragen wird. Die schon bei Ellinger beobachtete Art der Nasenzeichnung, die trotz der seitlichen Drehung des Kopfes die Nase in Vorder-

¹ Vgl. Swarzenski, Regensburg, S. 185 ff.

ansicht stellt und damit jene charakteristische Gebundenheit des Ausdrucks erzielt, die beim Altaicher schon überwunden war, im Freisinger Codex (Clm. 6204) aber wieder zum Durchbruch kam, beeinträchtigt auch im vorliegenden Evangeliar die Ausdrucksfähigkeit des Einzelnen. Lediglich Johannes und Lukas erscheinen gelöster im Ausdruck und beanspruchen als geschickt charakterisierte Typen verschiedener Individualitäten besondere Beachtung. Wie schon in der Freisinger Handschrift (Clm. 6204) zerzt ein stark betonter Querstrich, der weiß oder rot ist, die Nasenwurzel in die Breite. Von den Augen wird jedesmal nur das obere Lid gezeichnet. Nach unten schließen gelbgrüne Augenringe. Das Augenfeld ist weiß, die Pupillen sind schwarz, sie sind mittelgroß und hängen am Oberlid.

Besonderes Interesse erweckt die Augenbildung im Matthäusbilde. Die hier kleiner gebildeten Pupillen rücken vom Oberlid ab in die Mitte des Augenfeldes und werden von einer schmalen, blauen Kreislinie umgeben. Dieser Versuch, den Augapfel selbst darzustellen und damit das Auge zum eigentlichen Träger des Ausdrucks zu machen, wiederholt sich innerhalb der Handschrift nicht. Die erzielte Wirkung ist überraschend; sie ist um so bedeutsamer, als die Schule hierfür bisher ohne Beispiel ist. In Regensburg war im Anfang des Jahrhunderts, im Uta-Codex¹, das gleiche Problem behandelt worden. Der Regensburger Meister war mit allerdings dem Freisinger überlegenen malerischen Mitteln erfolgreicher (vgl. Abb. 60 und 61, Taf. 24). Die Ausdruckskraft seiner Augen, namentlich im Kreuzigungsbilde, ist stärker und durchdringender. Die hier in Freising angestrebte Lösung, die vielleicht die Bekanntschaft mit dem Uta-Codex erst angeregt hat, muß aber neben den Regensburger Versuchen gleichberechtigt genannt werden.

Die Mundbildung ist einfach. Zwei parallele, verschieden lange Striche, von denen der obere nach unten gekehrte Zacken hat, (□) und eine rote Füllung des Raumes zwischen beiden Linien sind die Hilfsmittel, die namentlich durch das Lippenrot eine oft belebende Wirkung erzielen. Ein kleiner, unten offener Kreis bezeichnet das Kinn. Der Stirnfleck kommt auch hier wieder vor (Blatt 1 a, — Ellenhard, Andreas —, 29 a, 65 a, 90 b), am stärksten bei Andreas, weniger bei Ellenhard und den Evangelisten. Daß eine besondere Auszeichnung damit beabsichtigt worden ist, darf auch hier wieder angenommen werden.

Die farbige Behandlung der großen, unförmigen Hände und Füße entspricht der des Inkarnats. Auf braunem Grundton stehen gedämpftweiße Linien und Flächen, die sich namentlich um die Modellierung der Hand- und Fußrücken bemühen. Die schon in der Freisinger Handschrift (Clm. 6204) zugunsten rotbrauner zurückgedrängten schwarzen Konturen fehlen im vorliegenden Codex vollständig, alle Konturen sind rot und rotbraun ebenso Finger- und Fußnägel. Die noch im Freisinger Codex beobachteten weißen Gelenkpunkte sind nicht wiederholt worden. Gelenkstriche fehlen.

Die Haartracht ist die übliche. Ellenhard wird durch die Tonsur gekennzeichnet. Im Gegensatz zu den Evangelisten, die das Haar über der Stirn scheiteln, wird jener schon besprochene aus drei Halbbögen zusammengesetzte Haarkontur verwendet, der innerhalb der bayerischen Malerei im Zänkerbilde des Regelbuches² zum ersten Male beobachtet werden konnte. Da dieser Kontur in der Handschrift nur einmal und bei einer dem Künstler bekannt gewesenen Persönlichkeit verwendet wird, darf er als ein Versuch betrachtet

¹ Vgl. Swarzenski, Regensburg, S. 112. ² Bamberg: Staatsbibl., Lit. 142 (Ed. II, 11).

werden, die von Ellenhard tatsächlich getragene Frisur wiederzugeben, zumal wir entsprechend der von Swarzenski gelegentlich seiner Besprechung des Zänkerbildes zuerst ausgesprochenen Vermutung annehmen dürfen, daß diese Haartracht der damals herrschenden Mode entsprochen hat. Alle anderen Personen tragen langes Haar, das bis in den Nacken fällt. Kleine Stirnlöckchen über der Stirn am Scheitellansatz fehlen nur bei Matthäus. Die Schnurrbärte setzen wie üblich in den Mundwinkeln ein, die Bärte sind halblang und endigen wie namentlich im Lukas- und Johannesbild in kleinen Löckchen, die schon mehrfach, je nach Begabung und Neigung, die Künstler beschäftigt haben. Die Masse der Haare wird geschlossen konturiert und einheitlich, weißblau, dunkel- und hellbraun grundiert. Die aufteilenden Linien sind gleichfalls farbig, entsprechend blau, braun und einmal auch rot¹. Andreas, Matthäus und Johannes sind als Greise dargestellt; Ellenhard, Markus und Lukas haben braunes Haar, das bei Ellenhard heller, bei den Evangelisten dunkler gehalten ist.

Schließlich ist noch von den Initialornamenten zu sprechen, die im Zusammenhang mit dem eingehend untersuchten Entstehungsprozeß einem zweiten von dem des Bildschmuckes unabhängigen Künstler zuzuweisen sind. Allein die Initialen an den Anfängen der einzelnen Evangelien unterscheiden sich durch kleine Größenunterschiede und farbige Hintergründe von den übrigen Initialen, die zahlreich vorhanden, an den Anfängen wichtiger Abschnitte stehen und meist in Rot, weniger oft in Gold und Silber ausgeführt sind. Die größeren Initialen verwenden die üblichen goldenen Ranken mit silbernen Spangen und ebensolche Nebenranken, blau-grün-rot gestreifte Hintergründe und überall rote Konturen. Stilistisch stehen sie dem Freisinger Codex (Clm. 6204) nahe. Die verhältnismäßig breiten Ranken, die sich leicht und sicher in der Fläche ausdehnen, breite Zwischenräume lassen und dem ersten Blick das System ihrer Verkettung aufdecken, ihr Verhältnis zum Initialstamm selbst und außerdem die kleinen charakteristischen Nebenranken, die blatt- und knollenförmig endigen, lassen sich am natürlichsten von dort her erklären. Ebenso die Ornamentik jenes eingangs behandelten Lektionars (Clm. 6831), der früheren Ellenhard-Handschrift. Von den oben behandelten Initialen unterscheidet sie sich durch reichere Belebung, größere Sicherheit in der Zeichnung, durch Verwendung einzelner Tiermotive und durch größere Farbigkeit. Den verschiedenen Händen entsprechend, die für die Herstellung des Textes angenommen werden dürfen, können auch die Initialen zwei nebeneinander hergehenden, sich allerdings eng berührenden Künstlern zugewiesen werden. Die Initialen des einen sind leichter und freier in der Bewegung, die des anderen sind gröber in der Form, sind schwerfälliger und langsamer, plump in der Erfindung und durchgehend farbig, gegenüber einfachen Gold- und Silberranken, die der erstgenannte bevorzugt.

Unsere Vorstellung von der unter Ellenhard damals in Freising herrschenden Kunst-richtung wird durch zwei Sakramentare vervollständigt, die ungefähr gleichzeitig und sicher in Freising entstanden sind. Schon seit Janitschek wird das eine der beiden Werke, das ein Dedikationsbild wiederum mit Ellenhard in Zusammenhang bringt, in der kunstgeschichtlichen Literatur immer wieder erwähnt. Die zweite Handschrift, ein Codex der Marciana in Venedig², ist durch Ebners Untersuchungen über das Missale

¹ Bei Johannes kehrt jener „zuckende“ Kontur wieder, den schon der Altaicher hat und der der südwestdeutschen Kunst eigentümlich ist.

² Venedig: Marciana, Cod. lat. L. DIX, mbr. 4^o.

Romanum¹ für Freising gesichert und auch kunsthistorisch bereits richtig eingeordnet worden. Für den Inhalt dieser Handschrift, Beschreibung und Untersuchung des Textes und ebenso des bildlichen Schmuckes², muß auf Ebner verwiesen werden. Die einzige in der Handschrift enthaltene Schmuckseite mit dem künstlerisch ausgeführten Praefationszeichen nimmt die im Tegernseer Paulusbilde (Clm. 18128) im Anschluß an den Uta-Codex gefundene Rahmenform auf. Eine Tegernsee gegenüber selbständige Zutat ist das Quadrat in der Mitte der oberen Rahmenseite. Eine Umschrift kennzeichnet die Darstellung als „Agnus Dei“, ein Motiv, das innerhalb unserer Schule zum ersten Male auftritt, in der Sakramentar-Illustration aber allgemein üblich ist. Die Agnusdarstellung ist an dieser Stelle zusammen mit der Praefation eine Ausnahme, da sie in der Regel zwischen Praefation und Kanon ihren Platz hat. Soweit die Abbildung bei Ebner einen Vergleich zuläßt, scheint die Darstellung in formaler Beziehung mit der entsprechenden Darstellung im Uta-Codex (Erhardbild) übereinzustimmen, womit neben den Beziehungen zu Tegernsee noch solche zu Regensburg in Rechnung zu stellen wären. Die figürlichen Darstellungen, die Ornamente der Rahmenfüllung und die Initialornamentik verraten eine sichere und geschulte Hand, die es versteht, mit Geschmack und künstlerischem Formwillen das überlieferte Schulgut zu formen und lebensfähig zu erhalten. Das zweite hier anzuschließende Sakramentar ist durch einen umfangreichen Bilderzyklus ausgezeichnet. Das Sakramentar stammt aus dem Freisinger Domstift und wird jetzt in der Bamberger Staatsbibliothek unter der Signatur Lit. 2 (Ed. III, 11) aufbewahrt. Aus der umfangreichen Literatur seien genannt³:

F. Leitschuh: Führer durch die Kgl. Bibl., 2. Aufl., S. 100, Bamberg 1889. — F. Leitschuh: Katalog d. Hdschr. d. Kgl. Bibl. zu Bamberg, S. 138, Bamberg 1906. — H. Janitschek: Gesch. d. deutsch. Malerei, S. 90, Berlin 1890. — J. Jaek: Vollst. Beschr. d. öfftl. Bibl. zu Bamberg, S. 23, Nürnberg 1891. — Piper: Mythologie und Symbolik, S. 74, Weimar 1851. — A. Haseloff: Eine Thür.-Sächs. Malerschule d. 13. Jahrh., S. 136/171, Straßburg 1897. — Vöge: a. a. O. S. 270 Anm. — A. Ebner: a. a. O. S. 275. — G. Swarzenski: Regensburg, S. 131/85. — E. Thoma: a. a. O. S. 29. — Beißel: Des hl. Bernward Evgbuch im Dom zu Hildesheim, S. 39, Hildesheim 1891. — Kemmerich: a. a. O. S. 148. — Fr. Brenner: Gesch. Darst. d. Verrichtung und Ausspendung d. Sakramente I, S. 19.

Da der Text der Handschrift durch Leitschuh im Katalog der Bamberger Bibliothek eingehend beschrieben und genau untersucht worden ist, kann die nachfolgende Inhaltsangabe auf die Bildfolge beschränkt bleiben. Text und Bildschmuck fügen sich einer einheitlichen Anlage und sind gleichzeitig entstanden.

- | | | |
|--------|-----|--|
| Blatt: | 2b | Dedikationsbild (Abb. 62, Taf. 24) |
| „ | 9b | Praefation (Schmuckseite) |
| „ | 10a | Schmuckseite |
| „ | 10b | Thronender Christus (Abb. 63, Taf. 25) |
| „ | 11a | Kreuzigung (Abb. 65, Taf. 26) |
| „ | 16b | Geburt und Verkündigung an die Hirten (Abb. 64, Taf. 25) |
| „ | 17a | Initialseite E |

¹ Ebner: Quellen u. Forschungen zur Gesch. u. Kunstgesch. d. Missale Romanum im Mittelalter, S. 272, Freiburg 1896. — Swarzenski: Regensburg, S. 131. — Thoma: a. a. O. S. 29.

² Die bei Ebner veröffentl. Abb. ist für eine eingehende Beurteilung vollkommen unzureichend. Es war unmöglich eine bessere Aufnahme zu erhalten.

³ Eine Erwähnung der Handschrift bei Kugler, Museum, 1834, S. 29ff. Eine daran geknüpfte Vermutung über kunsthist. Zusammenhänge ist bereits durch Vöge: a. a. O. S. 135 richtiggestellt worden.

Blatt	21 a	Initial mit Brustbild Christi
„	44 b	Einzug in Jerusalem (Abb. 66, Taf. 26)
„	63 b	Frauen am Grabe u. Christus erscheint den Jüngern (Abb. 67, Taf. 26)
„	64 a	Initialseite D
„	75 b	Himmelfahrt Christi (Abb. 70, Taf. 27)
„	78 b	Pfingstbild (Abb. 68, Taf. 26)
„	106 a	Schmuckseite mit Medaillondarstellung (Abb. 69, Taf. 27)
„	115 b	Initial mit Christusbild
„	116 b	Initial mit Christusbild
„	121 a	Schmuckseite mit Darstellungen aus der Geschichte des hl. Andreas (Abb. 71, Taf. 27)

Der Einband stammt in seiner jetzigen Gestalt aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Handschrift zählt nach Sorgfalt der Herstellung, hervorragender Beschaffenheit des zur Anwendung gekommenen Materials und Reichtum der bildlichen Ausstattung zu den Prachthandschriften des 11. Jahrhunderts.

Das Dedikationsbild und die Szenen aus dem Leben des Freisinger Klosterheiligen Andreas auf Blatt 121 a können über die Bestimmung der Handschrift keine Zweifel lassen. Der auf dem Dedikationsbilde dargestellte Bischof wird durch eine Zuschrift, die gleichzeitig mit den Malereien entstanden ist, als Ellenhard bezeichnet.

„Christe recorderis Ellenhardi famulantis“

Der neben Christus stehende Heilige kann nur Andreas sein, der, ebenso wie im Ellenhard-Evangeliar, als Greis charakterisiert wird und in eben demselben Typus in den Szenen auf Blatt 121 a wiederkehrt. Die besondere Auszeichnung dieses Heiligen läßt vermuten, daß wie das Evangelienbuch ebenso auch das Sakramentar von Ellenhard dem Kollegiatstift auf dem Domberg geschenkt worden ist.

Daß die Handschrift in Freising selbst und unter Ellenhard geschrieben worden ist, geht aus ihrem liturgischen Charakter hervor, den schon Leitschuh a. a. O. ausgedeutet hat. Das Sakramentar gehört zu der bei Ebner unter A bezeichneten Klasse von Handschriften¹, die historische Bilder enthalten und den Gedanken einzelner Feste nach Maßgabe des Bibeltextes oder der in Frage kommenden Legendenerzählung im Bilde darstellen. Außer den Illustrationen zum Kanon und den einzelnen Festen enthält die Handschrift noch eine große Zahl sorgfältig ausgeführter, zum Teil ganzseitiger Initialen. Einige enthalten Darstellungen, wie Blatt 21a, 115b, 116b, die anderen beschränken sich auf sorgfältig gezeichnetes und reich vergoldetes Rankwerk.

Es folgt zunächst eine Beschreibung der bildlichen Darstellungen unter gleichzeitiger Berücksichtigung ihrer ikonographischen Eigentümlichkeiten.

I. Das schon erwähnte **Dedikationsbild** (Blatt 2b — 19×12 cm — Abb. 62, Taf. 24) steht gewissermaßen als Titelbild am Anfang der Handschrift.

Christus, Maria² und Andreas stehen vor goldenem Hintergrund durch schlanke, mattblaue Säulen voneinander getrennt³. Die Säulen, mit einfachen, rot und grün gehaltenen

¹ Ebner fußt auf der von Springer vorgenommenen Scheidung nach Handschriftgruppen, die nur Kanonschmuck enthalten und solchen, die auch die übrigen Texte illustrieren. Springer: Bilderschmuck in den Sakramentarien des frühen Mittelalters, Abhdlg. d. sächs. Ges. d. Wissensch., hist. Kl., Bd. VIII, S. 342.

² Maria wurde in Freising als Patronin des Domes besonders verehrt.

³ Ähnlich in Bamberg, Staatsbibl.: Lit. 53 (Ed. III, 12).

Basen und Kapitellen, die nur rechts und links von Christus mit dürftigem Blattwerk verziert sind, werden durch hell- und dunkelrote Rundbögen miteinander verbunden, von denen der mittlere, der größeren Christusgestalt entsprechend, die beiden seitlichen überragt. Er wird durch eine schmale, farbige Einlage, die aus aufgereihten grünen und weißen Rechtecken zusammengesetzt ist, als besonders bevorzugt ausgezeichnet. Andere Schmuckglieder fehlen. In den Zwickeln stehen einfache, blaugestrichene Türmchen mit rechteckigen, goldenen Fensteröffnungen und Kuppelabschluß. Ein durchlaufender Mauertrakt, aus grünen, kräftig schwarz konturierten Ziegeln, mit rundbogigen Fenstern schließt oben ab. Die Figuren stehen auf dem unteren Rahmen.

Christus trägt die übliche Kleidung (weißblaues Unterkleid mit lachsrotem Überwurf), sein Haupt schmückt ein grüner Nimbus mit goldenem Rand und Kreuz. Er steht in strenger Vorderansicht, im linken Arm das Buch, die rechte Hand segnend erhoben. Da der Arm nicht wie beim Altaicher Christus seitlich ausgebogen wird, bleibt die Hand vor der Brust, und die Silhouette geschlossen. Christus hat langes, dunkelbraunes Haar, das über der Stirn gescheitelt ist und bis auf die Schultern herabfällt. Er ist bartlos wie schon im Ellenhard-Evangeliar. Es ist um so auffällender, als in drei anderen noch zu besprechenden Darstellungen, im Erscheinungs-, Einzugs- und Himmelfahrtsbilde, der bärtige Typus auftritt, wie es noch einmal in Regensburg in einer nach 1084 entstandenen Handschrift, im Evangelienbuch Heinrichs IV.¹, beobachtet werden kann. Maria, mit blauem Nimbus in der Tracht klösterlicher Frauen, hält die Hände verehrend erhoben. Sie trägt ein hellbraunes Kleid, das mit einer goldenen Borte verziert ist, einen roten Mantel und ein braunes Kopftuch, das die Haare verdeckt.

Andreas weist mit der rechten, geöffneten Hand auf Christus. Ein kleiner, rechteckiger Gegenstand in der linken Hand ist seiner Bedeutung nach unklar. Der Heilige, mit ebenfalls blauem Nimbus, trägt wie Maria hellbraune und rote Kleider. Im Gegensatz zu der entsprechenden Szene im Evangeliar hat die Übergabe des Buches an Christus schon stattgefunden. Ellenhard kniet zu Füßen Christi und legt die Hände zum Gebet zusammen. Haartracht, Tonsur, Kleidung (hellbraun und rotviolett), schwarze Strümpfe und rote Schuhe mit hellen Verschnürungen charakterisieren ihn. Durch eine ungewöhnlich hohe Arkadenreihe wird er dem eigentlichen Schauplatz entrückt. Das von Ellinger erstmalig gebrachte Motiv findet sich in ähnlich starker Formulierung in jenem die Freisinger Produktion eröffnenden Evangeliar, von wo aus der Künstler des Sakramentars zu seiner über jene hinausgehenden Steigerung gekommen sein wird. Die blauen und grünen Füllungen und gleichfalls die wulstigen Goldpflanzen sind sein Eigentum. Die vier Eckmedaillons sind Auswirkungen jener oben besprochenen Rahmenform, die das Sakramentar der Marciana in Freising eingeführt hat. Die hierin dargestellten Heiligen sind durch die in Goldschrift ausgeführten Umschriften kenntlich gemacht. Oben die Heiligen Vitalis und Maximus in Orantenstellung, beide in bischöflicher Tracht und mit grünen Nimben geschmückt. Unten die heiligen Frauen Felicula und Eutropia². Sie haben rote Nimben und sind wie Maria gekleidet. Sie halten jede ein Buch in der

¹ Krakau: Bibl. d. Domkap., Cod. 208. Einmal auch in der Vöge-Schule, Hdschr. 15. Maihingen: Bibl. des Fürsten Ottingen-Wallerstein, Cod. Nr. I, 2, 4^o, 11.

² Eutropia wird im Zusammenhang mit Freising noch einmal auf einem literarisch überlieferten Reliquien-schrein erwähnt, den Bischof Nitker Heinrich III. geschenkt haben soll. Vgl. Meichelbeck: Hist. Fris. I, S. 245, nach ihm Rohault de Fleury: La Messe, Bd. V, S. 357, Paris 1887.

rechten beziehungsweise linken Hand und leiten mit der anderen, freien Hand den Blick der Mitte zu.

Den eigentlichen Bilderzyklus eröffnet eine Majestas-Darstellung, die, zusammen mit der Kreuzigungsgruppe auf dem folgenden Blatt, den Kanon einleitet. Während das Bild der Kreuzigung als Illustration des Kanonanfangs dem von Ebner¹ gekennzeichneten entwickelten Missaletypus entspricht, ist die Majestas-Darstellung in diesem Zusammenhang ungewöhnlich. Sie ist das Bild der Praefation, an deren Anfang sie ihren Platz hat. Es scheint aber, daß der Sinn gerade dieser Darstellung vielfach vergessen worden ist. Neben anderen Ausnahmefällen (vgl. Ebner) ist mir ein Fall wie der vorliegende, daß Majestas und Kreuzigung den Kanon eröffnen, nicht noch einmal bekannt geworden.

II. Majestas Domini (Blatt 10b — 13×18 cm — Abb. 63, Taf. 25). Vor einem goldenen Hintergrund sitzt Christus in strenger Vorderansicht in einer oben und unten spitzzulaufenden Mandorla, die von mattgrünen Streifen gerahmt wird. Ihre Füllungen sind mit einem grün-rot-blauen Tupfmuster bedeckt, das von einem Netz dünner, weißer Linien überzogen wird. Christus sitzt auf einem braunroten, mit einem Strichmuster kurzer weißer und hellroter Striche verzierten Halbbogen, der in anderen, gleichartigen Darstellungen durch regenbogenfarbige Behandlung besonders charakterisiert zu werden pflegt². Die Stütze für die Füße ist perspektivisch unmöglich und bleibt unklar. Christus trägt langes, dunkelbraunes Haar, das über der Stirn gescheitelt ist und bis auf die Schultern herabfällt. Er hat einen kurzen Kinn- und Backenbart, der einen Teil des Kinns freiläßt, sein Schnurrbart setzt wie üblich über den Mundwinkeln ein und wird fast senkrecht nach unten gezogen. Der kräftig konturierte rote Kreuznimbus ist mit kleinen, weißen Punkten verziert. Im linken Arm hält Christus das Evangelienbuch, während er die rechte Hand, hinter der ein goldenes Kreuz sichtbar wird, im Segensgestus erhebt. Über einem weißroten Untergewand, das mit goldenen Borten verziert ist, trägt er einen blauen Mantel. Die Füße sind wie üblich nackt.

In den Ecken sind die Evangelistensymbole untergebracht³. Alle sind ganzfigurig dargestellt, das Matthäussymbol mit einem Buch, die übrigen mit Spruchbändern, die in ihrer schwerfälligen Art lebhaft an die Bänder im Ellenhard-Evangeliar erinnern. Mit Ausnahme des Adlers, der mit seinem langen Hals und der krampfhaften Drehung des Kopfes ein eigenartiges Spiel der Künstlerphantasie ist, sind alle Symbole nimbiert. Die Nimben verwenden Gold und Blau und sind schwarz konturiert. Besonders farbig wirken die Flügel, die Blau, Rot, Grün und Weiß mit kräftigen, schwarzen Trennungsstrichen nebeneinander stellen. Der von schieferblauen Leisten eingefasste Rahmen ist einfach ornamentiert.

III. Kreuzigung (Blatt 11a — 13×18 cm — Abb. 65, Taf. 26). Christus hängt an einem goldenen, von breiten, roten Streifen umsäumten Kreuz. Die Darstellung ist frontal

¹ Ebner: a. a. O. S. 446.

² Während gepolsterte Bänke jetzt und für die Folgezeit für Majestasdarstellungen durchaus die Regel bilden, wie auch in dem verwandten, noch zu besprechenden Evangelienbuch Heinrichs IV., finden sich ähnliche Bogenbänder, die immer sehr farbig gehalten werden, in Bamberg: Staatsbibl., Bibl. 140 (A. II, 42). Wien: Staatsbibl., Cod. 791. München: Staatsbibl., Clm. 4453, 4452, 11020. Umgekehrt ist der Halbbogen auf Elfenbeindarstellungen in der Überzahl.

³ Die Anordnung auf den Majestatsbildern steht nicht fest. Doch entspricht unsere Darstellung der am häufigsten vorkommenden Reihenfolge. Vgl. die Zusammenstellung: Anhang, S. 153.

und einschließlich der Fältelung des blaugrünen, rotgefütterten Schurzes streng symmetrisch durchgeführt. Nur der Kopf neigt sich zur Seite und richtet den Blick auf die unter dem Kreuz stehende Mutter. Die Wundmale sind an Händen, Füßen und an der Brust durch dünne, rote Schlangenlinien bezeichnet, schwarze Punkte deuten die eingeschlagenen Nägel an. Christus hat langes Haar und trägt Bart und Schnurrbart. Sein Haupt schmückt der Kreuznimbus. Die Füße haben keinerlei Stütze und an Stelle des sonst in Bayern niemals fehlenden Fußbrettes ist ein Kelch¹ angebracht worden, der das herabtropfende Blut zu sammeln hat. Einige hellblaue Erdschollen am Fuße des Kreuzes deuten die Örtlichkeit an. Maria und Johannes legen in verhaltener Trauer die Hand an die Wange. Maria blickt zu Christus empor, Johannes starrt ins Leere und erhebt rein mechanisch die linke Hand². Beide sind mit blauen Nimben geschmückt und tragen blaue, grüne und rote Kleider. Sie stehen auf Medaillons, in denen Personifikationen der Erde und des Meeres ihren Platz gefunden haben. Die Erde ist als Frau charakterisiert, die grünblaue Schlangen in den Händen hält, von denen aber nur eine vollständig sichtbar wird. Das Meer ist ein nacktes, struppiges Ungeheuer, das einen um sich schlagenden Fisch zu bändigen scheint. Die Attribute sind antik und All-gemeingut der abendländischen Kunst. Die Anbringung dieser Personifikationen ist auf szenisch begrenzten Darstellungen der Kreuzigung selten³. In Verbindung mit dem Vorkommen des Kelches und den allerdings unter ähnlichen Bedingungen häufiger zu belegenden Darstellungen der Sol und Luna darf man vermuten, daß der Künstler durch jene großen, historisch-mythologischen Kreuzigungsszenen, wie sie uns namentlich in Elfenbeindarstellungen des 10. Jahrhunderts erhalten sind⁴, angeregt, es versucht hat, unter Ausschaltung des historischen Beiwerks, die rein mythologischen Elemente zusammenzudrängen. Sol und Luna sind ohne Attribute, Mondsichel und Sonnenscheibe, dargestellt, die ein dürftiger Strahlenkranz, der von beider Köpfe ausgeht, ersetzen muß. Beide haben ihre Hände verhüllt, die sie im Gestus der Trauer an das Gesicht pressen. Das Gewand des Sol ist rot, das der Luna blaugrün. Das Inkarnat entspricht der

¹ Über den Kelch vgl. Stockbauer: Kunstgesch. d. Kreuzes, Schaffhausen 1870. Der Kelch ist in den hist. mythol. Kreuzigungsszenen ein ständiges Attribut der Ecclesia, die das der Brustwunde entströmende Blut in dem Kelch auffängt. In Handschriften ist der Kelch am Fußende des Kreuzes nur selten zu belegen. 11. Jahrhundert: Gries: Bibl. d. Benedikt.-Abt., Cod. Nr. 19. Paris: Bibl. Nat., lat. 10438. Paris: Louvre, Getriebener Buchdeckel, Abb. bei Lürer: Gesch. d. Metallkunst, Bd. I, Abb. 107. München: Staatsbibl., Clm. 3008. Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum, Elfenbein Nr. 2630.

12. Jahrhundert: Brixen: Bibl. d. Erzbischöfl. Priesterseminars, Cod. 67. München: Staatsbibl., Clm. 2939. Karlsruhe: Cod. CL 11. Bamberg: Staatsbibl., Patr. 85 (B. V, 9) und Lit. 4 (Ed. IV, 3).

Am häufigsten auf Elfenbeinen, die zum großen Teil nach Köln weisen. Darmstadt: Hessisches Landesmus., Goldschm. Elf., Bd. II, Nr. 59. London: Brit. Mus. Nr. 60. Essen: Münsterschatz. Aachen: Domschatz. Paris: Louvre, Abb. R. d. Fleury: La Messe, Bd. VI, CDLXX.

² Thoma: a. a. O. glaubt in der Handhaltung des Johannes einen grotesken Zug erblicken zu dürfen. Johannes steckt keineswegs den Finger in den Mund. Der Finger hat wie bei Maria und auch bei Joseph Bl. 16a allein die Aufgabe, den Mund zu verdecken, um damit auf eigene Weise den Ausdruck der Trauer oder des Sinnens zu verstärken.

³ Hildesheim: Domschatz, Cod. Nr. 18.

⁴ Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 591; Metz: Städt. Mus.; Paris: Bibl. Nat. 9383; London: Vict. & Alb. Mus., Nr. 250/67; Paris: Sammlg. Mart. le Roi, Goldschm. Elf., Bd. I, Nr. 100; Tongres: Domschatz (Anfang 11. Jahrh.); München: Staatsbibl., Clm. 4452, Einband (9. Jahrh.); Nat.-Mus. Nr. 160 (9. Jahrh.). Vgl. Beißel: D. hl. Bernw. Evgb., S. 11.

Gewandfarbe¹. Auf dem inneren Purpurrahmen stehen in Goldschrift die Anfangsworte des Kanon (TE IGITUR . . .). Die Blattformen sind anspruchslos. Blaue und mattrote Farben wechseln mit den Mitten der einzelnen Rahmenseiten. Schmale Goldleisten innen und grüne außen fassen den Rahmen ein.

IV. Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten. (Als Illustration zur Weihnachtsmesse. Blatt 16b — 13×18,5 cm — Abb. 64, Taf. 25.) Die Illustrierung des Weihnachtsfestes durch die Doppelszene „Geburt und Verkündigung“ ist mit wenigen Ausnahmen in den Sakramentarien jener oben genannten Gruppe allgemein üblich. Durch Streifen voneinander getrennt spielen sich beide Vorgänge in drei verschiedenen, übereinander gestellten Szenen vor durchgehendem Goldgrund ab. Zu unterst liegt Maria auf einem Ruhebett² in eine violette Decke gehüllt, die den Körper bis zum Hals verdeckt, mit einem weißbroten Kopftuch, das eng um den Kopf gezogen ist, und mit einem großen, goldenen Nimbus geschmückt. Eine zweite, ebenfalls weißrote, diesmal rot gefütterte Decke hängt breitfaltig von dem Bett herab. Beide Decken sind mit goldenen Borten verziert. Rechts sitzt auf einer der in dieser Form üblichen Steinbänke Joseph, ebenfalls nimbiert, den Kopf gestützt. Er trägt kurzes, anliegendes Haar, das bis in den Nacken reicht, außerdem Bart und Schnurrbart. Eine Terrainangabe fehlt, Bett und Bank stehen unmittelbar auf dem Rahmen auf. Die mittlere Szene erhält durch einen rechteckigen, von schmalen, rot und grün getupften Leisten eingefassten Streifen, mit eingesetzten grünen Erdschollen und blauen und grünen Gräsern, eine gewisse örtliche Wahrscheinlichkeit. Es ist ein Anklingen an jene grünen, scharf konturierten rechteckigen Abschlußstreifen, die in der Vöge-Schule nach und nach die Schollenböden verdrängt haben³. Der Engel tritt von links an die lebhaft bewegte Hirtengruppe heran. Während in bayerischen Darstellungen der Engel als ganzfigurige Erscheinung fehlt, lassen sich überraschende Übereinstimmungen mit Darstellungen in südwestdeutschen Handschriften feststellen⁴. Die nächste Verwandtschaft besteht mit dem Hildesheimer Codex Nr. 688 (Vöge, Handschr. V)⁵. Die geistige Grundstimmung der Gruppe, Engel — Hirte, kann nur ein Vorbild dieser Art erklären. Fast wörtlich wiederholt sind die Schrittstellung und namentlich die eigentümliche Haltung der linken Hand, die hier besonders stark im Gelenk gebogen den fadendünnen Stab umfaßt. Die Hirten sind lebhaft erregt; während der eine in sein Horn stößt, daß die Tiere erschreckt auffahren, eilt ein zweiter herbei, um gleichfalls die Kunde zu vernehmen, über die der nächststehende bedeutungsvoll die Hand hebt. Sie tragen den kurzen, für weltliche Personen üblichen Kittel (braun und rot), lange, blaue Strümpfe und schwarze Schuhe. Einer hat einen weiten, roten Mantel übergeworfen, unter dem er die rechte Hand verborgen hält, die er ehrfurchtsvoll emporhebt⁶. Ihre Attribute sind Stab, Horn

¹ Vgl. Swarzenski, Regensburg, S. 183 m. Literaturangabe.

² Ähnliche Bettformen: München: Staatsbibl., Clm. 4452, Bl. 153 a; Clm. 15713. Salzburg: St. Peter, Stiftsbibl., Cod. VI, 55. In Geburtsszenen nur auf Elfenbeinen zu belegen; London: Brit. Mus., Nr. 53 (um 900); Brüssel: Mus. des Arts décor., Nr. 7; Essen: Münsterschatz; München: Nat.-Mus., Nr. 163 (belgisch).

³ Vgl. Vöge: a. a. O. S. 337.

⁴ Ottonische Werke der Fuld. Schule sind ohne Parallelen. Der Engel tritt nie anders als von rechts heran.

⁵ Hildesheim: Dombibl. Nr. 688. Ähnlich in München: Staatsbibl., Clm. 4452, Bl. 8b.

⁶ An dieser Stelle ist dieses Motiv selten. Swarzenski hat im Anschluß an Beispielen in Salzburger Handschriften (Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. VI, 55; Innsbruck: Univ. Bibl. Cod. 301), auf dasselbe Motiv im Codex Pultoviensis in Krakau aufmerksam gemacht (Mus. Fürst Czartoryski: Cod. XX).

und Keule. Kopfbedeckungen fehlen. Ihre Haartracht entspricht derjenigen des Joseph, doch sind alle bartlos.

Ein schmaler, roter Streifen setzt die obere Szene von der mittleren ab. Das Kind liegt in blauweiße Leintücher gewickelt, die rechte Hand im Segensgestus erhoben¹, in der Krippe, über der Ochs und Esel sichtbar werden. Über einem welligen, blauweißen Wolkenband erscheinen der Stern² und sechs Engel, die das Christkind verehren.

Warum die Geburtsszene geteilt worden ist bleibt ungeklärt. Es ist kein Grund ersichtlich, daß nicht die Hirtenszene den unteren Abschluß hätte bilden sollen. Die Krippe hat in den entsprechenden Darstellungen der Vöge-Schule ihre nächsten Parallelen, wo namentlich auch der rundbogige, hintere Abschluß verwendet wird. Diesen als Rahmen für Ochs und Esel auszunutzen, ist eine Erfindung des Freisingers, zu der jener rechteckige, auf den Rand der Krippe aufgesetzte Rahmen fast aller Vöge-Handschriften als Anregung gedient haben wird.

Ein rahmendes, rechteckiges Ornamentband mit blauen und grünen Blattformen auf rotem Grunde, das schmale Gold- und Silberstreifen einfassen, gibt den Szenen den äußeren Zusammenhalt. Die Vereinigung der verschiedenen Szenen in einem Bilde ist nicht ungewöhnlich. Die Freisinger Komposition ist besonders eigenwillig und hat mit den entsprechenden bayerischen Darstellungen (Perikopenbuch in München, Kustos Bertolt) die Neigung gemeinsam, die Szenen phantastisch zu schachteln. Andere Beziehungen bestehen nicht. Der entscheidende Anstoß ist von anderer Seite gekommen.

V. Einzug Christi in Jerusalem (zu Palmsonntag, Blatt 44 b — 13×18,5 cm — Abb. 66, Taf. 26). Der Vorgang spielt sich in zwei übereinander gestellten Szenen ab, wofür in bayerischen Handschriften Parallelerscheinungen nicht nachgewiesen werden können, während ähnliche Fälle in südwestdeutschen Werken häufig sind. Eine große Menschenmenge, allein zwanzig Männer und Frauen, wird aufgeboten, Zeuge dieses Ereignisses zu sein. Ganz rechts Jerusalem mit dem geöffneten Stadttor, über dem zwei Köpfe sichtbar werden, vor der Stadt breiten Jünglinge³ ihre Mäntel aus, alle anderen, Frauen, Männer und Jünglinge, die Apostel ausgenommen, haben Palmwedel in den Händen. Christus reitet nach Frauenart. Er sitzt in Vorderansicht auf der mit einer roten Decke gesattelten Eselin. Die linke Hand hält den Zügel, die rechte ist im Segensgestus vorgestreckt. Diese Art Reitsitz ist in abendländischen Darstellungen nur ganz ausnahmsweise zu belegen⁴. Es muß als sicher gelten, daß hierfür byzantinische Einflüsse wirksam gewesen sind. Christus ist bartlos wie auf dem Dedikationsbild, er hat dunkelbraunes Haar, das über der Stirn gescheitelt ist und bis auf die Schultern herabfällt. Sein Haupt schmückt ein roter Nimbus mit goldenem Kreuz, die Kleider verwenden Braunrot und

¹ An dieser Stelle selten. Vgl. die ikonograph. abhängige Darstellung: Prag: Univ. Bibl., Wschehrader Codex. Prag: Bibl. d. Metropol. Kapitels, Evangelistar v. St. Veit; außerdem Brüssel: Musée des Arts décor. Nr. 7 (11. Jahrh.).

² Der Stern gehört in Geburtsszenen im 10. u. 11. Jahrh. zu den Ausnahmen. Vgl. Vöge: a. a. O. S. 262. Hildesheim: Domschatz Nr. 18; Bamberg: Staatsbibl., Lit. 3 (Ed. V, 4) (kölnisch); Prag: Univ. Bibl., Wschehrader Codex; London: Vict. & Alb. Mus. Nr. 266/7 Elf.; Agram: Domschatz (belg. köln.), Elf.; Aachen: Domschatz (Ende 11. Jahrh.), Elf.; München: Staatsbibl., Clm. 15713 Elf. (fränk.); Karlsruhe: Bibl. Cod. CL. 11 (Anfang 12. Jahrh.).

³ Vgl. hierzu Haseloff: Malerschule S. 136.

⁴ Haseloff: a. a. O. S. 137 macht außer den häufigeren Beispielen im 13. Jahrh. neben unserer Darstellung noch eine des 12. Jahrhunderts namhaft. Mir sind weitere Darstellungen nicht bekannt geworden.

Blau. Hinter und neben Christus werden acht Jünger sichtbar, unter denen Petrus als Wortführer durch den für ihn feststehenden Typus kenntlich gemacht ist. Nimben (blau, rot, gold) sind nur dann angebracht, wenn für die schon stark überschrittenen Gesichter der zweiten, hinteren Apostelreihe keine Gefahr bestand, vollständig verdeckt zu werden. Mehr als die Hälfte der Jünger ist bartlos und jenen jugendlichen Gestalten am Stadttor, für die es nicht ohne weiteres klar ist, ob nicht Kinder gemeint sein sollen (Matthäusevangelium), im Ausdruck verwandt. Da andere Anhalte fehlen und der Künstler seine Absicht nicht eindeutig zum Ausdruck zu bringen vermocht hat, werden wir uns im Hinblick auf die Verwandtschaft der Typen für „Jünglinge“ entscheiden müssen. Die Szene spielt vor dem üblichen Goldgrund. Die Örtlichkeit ist durch das Stadtgebilde rechts und durch Erdschollen als Bodenabschluß angedeutet. Im Rahmen stehen rote, blaue und grüne Farben nebeneinander, die Ornamente sind einfach, die schmalen Randleisten verwenden Gold und Rot.

VI. Die Frauen am Grabe und Christus erscheint seinen Jüngern (zu Ostersonntag — Blatt 63b — 12,5×18,5 cm — Abb. 67, Taf. 26). Beide Szenen stehen übereinander. Die untere, die Grabesszene, spielt innerhalb einer Architekturumrahmung, die auf den in der oberen Bildhälfte dargestellten Vorgang wenig Rücksicht nimmt. Auf fünf einfachen, grünen und roten Säulen ruht eine Bogenstellung mit horizontalem Abschluß, an den ein perspektivischer Versuch anschließt, einen viereckigen Turm in einen im Hintergrund sich schließenden Mauerwinkel zu stellen. An den Ecken rechts und links steht ein einfaches Türmchen mit rundbogigen Fenstern, Kegeldach und Abschlußknauf. Der eigenartige, grün gehaltene Mauerrest mit dem senkrecht stehenden, hellroten Ziegeldach zwischen Frauen und Engel kann nur als ein Versuch des Künstlers gedeutet werden, der geltenden Vorstellung zu genügen, daß die Frauen im Augenblick erst den geschlossenen Grabraum betreten, um so mehr, als für die linke Hälfte des Bodenabschlusses Erdschollen verwendet werden, die rechts, im Grabinnern also, fehlen. Dieser Versuch ist trotz seiner Mängel für die Beurteilung des Künstlers von Bedeutung. Der Engel in hellbraunem, mit Weiß durchsetztem Kleid und hellrotem Überwurf, mit karminrotem Nimbus, auf dem sich ziegelrote Zierkreise befinden, sitzt in strenger Vorderansicht auf dem Grabmonument. Die linke Hand hält den Kreuzstab, die rechte ist im Redegestus erhoben. Die rückwärts oder schräg seitlich gestellte Grabplatte und die Schweißtücher fehlen. Die Frauen mit Salbgefäßen und Räucherfaß stehen links. Nur die vorderste erhebt scheinbar verwundert die Hand, während sie die andere unter einem weiten Faltenbausch verborgen hält. Ihre Kleider verwenden Blau, Rot, Grün und goldenen Bortenschmuck, die Umhänge und Kopftücher Karmin, Ziegelrot und Graubraun. Die Nimben sind abwechselnd grün und rot.

Von den beiden Wächtern, rechts und links vom Turm, ist nur der links sitzende schlafend dargestellt. Er hat seinen Schild an die Mauer gelehnt und stützt den Kopf auf die unnatürlich verdrehte Hand. Der rechts sitzende Krieger hat den Schild vor sich hingestellt und blickt ziellos geradeaus. Sie tragen hellblaue Schuppenhemden und Helme. Die Schilde sind rot. Alle sonst üblichen Waffen, Speer und Schwert, fehlen.

Während die entsprechenden bayerischen Darstellungen (Sakramentar Heinrichs II., Perikopenbuch in München) auch hier wieder ohne Parallelen sind, muß der südwestdeutschen Kunst für die Gestaltung des Gegenständlichen eine bedeutende Rolle zuerkannt werden.

Der in Vorderansicht dargestellte Engel¹, der auf dem Grabmal sitzt, das Fehlen der Leinentücher, die Zahl der Frauen (in Bayern immer nur zwei), ihre Attribute, die Kulissenarchitektur und die Anbringung der Wächter außerhalb der Szene, die auch in der südwestdeutschen Kunst nicht nur „gleich als wären sie tot“ dargestellt werden, sprechen eine beredte Sprache für den Einfluß jenes Kunstkreises auf unseren Künstler². Aber auch hier wieder verrät der Freisinger einen so starken Eigenwillen, daß man vor seiner Fassung des Vorganges nur allzuleicht die Wurzeln seiner ikonographischen Erscheinung vergessen kann.

Der Vorgang in der oberen Bildhälfte kann im Zusammenhang mit der Grabesszene nur auf die Erscheinung Christi gedeutet werden, wie sie Johannes, Kap. 20, 19—23, berichtet, zumal Christus die jeden Zweifel behebenden Wundmale in Gestalt kleiner Kreuze (✱) trägt. Die Gruppe der Jünger mit Petrus in der Mitte füllt die linke Bildhälfte. Die Gebärden verraten Staunen und Schrecken. Christus steht abseits, im Begriff, die Jünger zu verlassen. Er wendet noch den Kopf zurück und scheint zu sprechen, worauf die erhobene rechte Hand schließen läßt. In der linken Hand hält er eine Rolle³. Er ist bartlos, trägt langes, dunkles Haar und ist mit dem Kreuznimbus geschmückt⁴. In der rechten Ecke steht ein Aufbau, der durch Tür, Türmchen und Kuppel als Haus charakterisiert ist und wohl die Örtlichkeit des Vorgangs, der sich nach der Bibel in einem verschlossenen Zimmer abgespielt hat, andeuten soll.

Beide Szenen in einem Bilde zu vereinen, lag nahe und kann mehrfach nachgewiesen werden. Daß nur acht⁵ statt elf Jünger dargestellt sind, wie es das Evangelium berichtet und auch in den entsprechenden Darstellungen, namentlich der südwestdeutschen Kunst belegt werden kann, bedeutet eine Selbständigkeit des Freisingers. Die Komposition selbst, Christus allein im Gegensatz zu der Masse der Jünger und nicht, wie man annehmen möchte, in ihrer Mitte (wie Clm. 4453, Blatt 251a), kann ebenfalls wieder in südwestdeutschen Werken nachgewiesen werden⁶. Für die Auffassung der Hauptpersonen fehlen ikonographische Parallelen vollständig. Petrus ist entsprechend seiner Stellung unter den Jüngern Christus am nächsten dargestellt.

Ein einfacher Ornamentrahmen mit einer äußeren schmalen Goldleiste hält die Szenen zusammen.

VII. Himmelfahrt Christi (In die sancto dominicae ascens. in celum. — Blatt 75b — 13×18,5 cm — Abb. 70, Taf. 27). Der Vorgang wird nach dem allgemein üblichen Schema entwickelt. Eine Ausnahme ist lediglich das breite Purpurband, das die durch den Gegenstand ohnehin gegebene Trennung — Erde, Himmel — noch besonders unterstreicht. Christus steht aufgerichtet in der Mandorla, die ihrer Form nach der des Majestabildes entspricht, aber nicht gemustert ist, sondern als braun-weiß-grüner Wulst erscheint und von einem Band kleiner, weißer Punkte begleitet wird. Christus ist in voller Vorderansicht

¹ Vgl. Vöge: a. a. O. S. 226.

² Vgl. die ikonographischen Untersuchungen und Bemerkungen, Vöge: a. a. O. S. 223. Tikkanen: Psalter-illustr. im Mittelalter. Der Utrechtsalter, S. 288, Leipzig 1900. Swarzenski: Regensburg, S. 74.

³ Vgl. Vöge: a. a. O. S. 302. Ebenso in bayer. Handschriften der Zeit.

⁴ Die Kleidung ist ungewöhnlich farbig. Über einem purpurfarbigen Unterkleid, das grün gefüttert ist, trägt er einen Mantel, der auf schieferblauem Grund grellgrüne Töne verwendet.

⁵ Die Zahl 8 ist mir nur einmal noch in einem Elfenbein der Metzger Schule des 9./10. Jahrhunderts bekannt geworden. Paris: Bibl. Nat. lat. 9390 (hier gleichfalls die Vereinigung beider Szenen).

⁶ Trier: Stadtbibl., Cod. Egberti. München: Staatsbibl., Clm. 4452, Blatt 136a.

dargestellt; den linken Arm hat er an den Körper gepreßt, die Hand hält den dünnen, langen Stab mit dem Kreuz, die rechte Hand ist segnend erhoben. Er trägt das übliche Gewand, ein weißblaues Unterkleid mit einer goldenen Borte am Hals und einen purpurroten Überwurf. Er ist bartlos, sein langes, braunes Haar ist über der Stirn gescheitelt. Der Nimbus, mit goldenem Kreuz auf rotem Grund, wird durch weiße Punkte am Rand und kleine rote Kreise in den Füllungen belebt. Über der Mandorla öffnet sich der Himmel in der Form von drei parallelen, grün-weiß-rot-goldenen, kräftig weißkonturierten Wellen. Rechts und links schwebt je ein Engel, ohne die Mandorla zu berühren, mit anbetend erhobenen Händen. Sie tragen hellrote Umhänge über blauen Unterkleidern. Ihre Flügel sind braun, grün, blau und kräftig schwarzkonturiert. Die Nimben verwenden Gold. Unten stehen die Jünger mit Maria und den beiden Engeln in ihrer Mitte. Maria zwischen den Engeln und den Jüngern, rechts zwei mit Paulus und links drei mit Petrus. Maria ist nicht, wie man annehmen möchte, dem üblichen Typus entsprechend in frontaler Orantenstellung dargestellt, sondern nach links gedreht mit vor der Brust erhobenen Händen. Die Zahl der Jünger kann nicht auffallen, vier Jünger lassen sich ebenso nachweisen wie zehn, elf und auch zwölf¹. Ihre Bewegungen sind lebhaft und verraten Erstaunen, Schrecken und Trauer. Auffallend ist der seltene Gestus bei Paulus, der mit der rechten Hand an das linke Handgelenk greift. Es ist nach Vöge² der Gestus stiller Trauer, den an dieser Stelle der Schmerz über den Verlust des Herrn erklären kann. Die bisher beobachteten Beziehungen zu Werken der südwestdeutschen Schule zwingen diesen Gestus von dort her zu verstehen, um so mehr als er in Bayern in keiner Handschrift zu belegen ist.

Die ikonographische Erscheinung erklärt sich auch hier wieder aus einer weitgehenden Verschmelzung verschiedener Elemente, die in den Werken der südwestdeutschen Kunst heimisch sind. Die Mandorla und die Gestalt des Herrn mit Kreuzstab in der Linken und erhobener Rechten sind eine Verquickung jener beiden Typen, die die Vöge-Schule kennt. Die beiden Engel, die nur verehrend, ohne tätige Anteilnahme die Mandorla flankieren, sind Weiterbildungen der Engelbrustbilder der Vöge-Handschriften I und IV und scheinen die Lösung der Handschrift XV verbessern zu wollen. Ähnlich die untere Gruppe. Auf die beiden Engel wird nicht verzichtet, obwohl Maria die Mitte bilden soll. Daß für Maria nicht die strenge Vorderansicht gewählt worden ist, läßt vermuten, daß sie in der Stellung, wie sie in den fünf Handschriften I und IV und noch deutlicher im Egbert-Codex, Blatt 101, ausgebildet vorliegt, unter Beibehaltung der sonstigen Figurenverteilung, in die Bildmitte gerückt worden ist. Vielleicht liegt aber auch gerade hierfür ein für Bayern eigentümlicher Typus zugrunde, wenn man bedenkt, daß Kustos Bertolt³, der ungefähr zur gleichen Zeit sein Werk in Angriff nahm, Maria in derselben Stellung, allerdings im Gegensinn, in die Mitte der Jüngergruppe gestellt hat.

Im Rahmen stehen einfache, farbige Bänder neben Ornamentstreifen, die eine schmale Leiste mit grünem Rautenmuster zusammenhält.

VIII. Pfingstbild (In die s. Pentecostis . . . Blatt 78b — 13×18 cm — Abb. 68, Taf. 26). Eine Bogenarchitektur mit einem phantastischen Gemenge der verschiedensten Formen,

¹ München: Staatsbibl., Clm. 4452 (12 Jünger); Wolfenbüttel: Cod. 84 (10); Mählingen: Cod. I, 2, IV^o 11 (11); Salzburg: St. Peter, Cod. VI, 55 (4).

² Vöge: a. a. O. S. 294 und Anmerkung.

³ Salzburg: St. Peter, Cod. VI, 55. Abb. Swarzenski: Regensburg, Nr. 88.

mit fensterdurchbrochenen Säulen, die mit Gewänderingen verziert sind, Maskenkapitellen, phantastischen Ecktürmchen, einem rundbogigen Brückenverband mit gemauerten Füllungen und horizontalem Zinnenabschluß und schließlich einer geöffneten Tür am linken Säulenschaft soll den Raum, den Tempel, andeuten, dem der unten abschließende Schollenstreifen, auf dem die Säulenfüße aufstehen, entspricht. Blaue, rote, braune und entsprechende, mit Weiß gemischte Zwischentöne und eine reichliche Verwendung roter und schwarzer Konturen vermitteln ein für die Architekturen übliches Farbenbild. Die Szene selbst hängt in der Luft, ohne festes Aufstehen der Bänke und ohne Stütze für die Füße. Selbst der goldene Hintergrund wird unterhalb der Jüngergruppe wieder sichtbar. Die Apostel sitzen eng zusammengedrängt in zwei Reihen hintereinander. Da jeder Einzelne mit einem Nimbus geschmückt ist, hat man oft mehr als die Hälfte der Gesichter opfern müssen. Die Nimben sind verhältnismäßig groß, Gold, Blau, Rot und Grün stehen nebeneinander. Die Konturen sind schwarz oder weiß, vereinzelt werden Punktmuster verwendet. Maria fehlt, in der Mitte sitzen Petrus und Paulus, beide in der üblichen Weise charakterisiert. Petrus, mit Buch und Schlüssel, hält in der rechten Hand ein zweites Buch, das er Paulus zureicht. Paulus weist mit dem ausgestreckten Zeigefinger der rechten Hand nach oben. Ein Buch, das auf dem linken Knie aufsteht, hält er mit der linken Hand. Der Apostel gleich hinter Petrus hat die linke Hand verhüllt, mit der er, von Daumen und Zeigefinger gehalten, eine runde Scheibe vorweist, die mit einem Kreuzzeichen, das den schon besprochenen Wundmalen entspricht, geschmückt ist. Alle anderen haben die Hände frei. Die Zugehörigkeit der verschiedenen Füße ist nicht in jedem einzelnen Fall mit Sicherheit zu bestimmen. Aus ringartigen, blauen, weißen, grünen und goldenen Wolken schwebt die nimbierte Taube herab, von einem regenbogenfarbigen Strahlenbündel begleitet, das zahnschnittförmig gezackt ist und aus jeder Spitze einen roten fadenartigen Strahl entsendet, der jedesmal auf dem Kopf eines der Apostel endigt.

Die Armhaltung bei Petrus und das von ihm scheinbar willkürlich hingehaltene Buch lassen sich nur im Zusammenhang mit einem Motiv erklären, das allein in Werken der südwestdeutschen Kunst vorkommt¹. Es dient dort der Verbindung der beiden in der Mitte Sitzenden. Petrus reicht das, meist aufgeschlagene, Buch Paulus hin, das dieser mit einer Hand ergreift. Dort auch Petrus mit dem Schlüssel und immer an der Spitze der linken Gruppe. Nicht anders die gerade für südwestdeutsche Werke charakteristische Art, zwei Personen sich anfassen zu lassen, wie es bei den beiden links sitzenden Aposteln der Fall ist. Hier legt der bildeinwärts sitzende, als Greis charakterisierte Apostel seine linke Hand auf den linken Oberschenkel des rechts neben ihm Sitzenden. Es ist dies ein Motiv, das die südwestdeutsche Kunst ursprünglich für die Szene der Gefangennahme erfunden hatte, das aber auch dort schon in Darstellungen anderen Inhaltes (Bergpredigt, Pfingstbild) eingedrungen war (vgl. Vöge: a. a. O. S. 296 mit Abbildung)². Maria fehlt wie in den Darstellungen jener Werke, und die Taube, die in bayerischen Darstellungen nicht bekannt ist, gehört dort zum unverrückbaren Bestand des Pfingstbildes.

¹ Vgl. Vöge: a. a. O. S. 232.

² Daß dieses Motiv auch sonst in Bayern Aufnahme gefunden hat, beweist ein kürzlich entdecktes Perikopenbuch der Salzburger Schule. Es ist später als das Sakramentar und wird um 1090 entstanden sein. A. Mateycek: Eine neue Hdschr. d. Salzbg. Bertoltgruppe. Jahrb. d. kunsth. Inst. d. K. K. Zentr.-Komm. f. Denkmalpf., Wien 1915, Beibl. S. 1ff. Vgl. Abb. 6, Pfingstbild.

Nicht anders als bisher muß eine Verschmelzung verschiedener Elemente aus einer Anzahl von der südwestdeutschen Kunst geschaffener Typen festgestellt werden.

Der Rahmen benutzt ein seltenes Ornament¹, das mit Blatt 4a des Perikopenbuches Heinrichs II. (Cim. 4452) die nächste Verwandtschaft hat, in ähnlicher Formulierung aber auch in Bayern, im Michelbeurner Evangeliar², schon einmal verwendet worden ist.

IX. Schmuckseite mit Medaillondarstellungen. (Oration für Mariae Geburt. Korbinian und Adrian. Blatt 106a — 13×18,5 cm. — Abb. 69, Taf. 27.) Purpurgerahmte Medaillons, die den Ornamentrahmen überschneiden und dem Initial geschickt angegliedert sind, enthalten die Brustbilder von Heiligen, deren Namen in den erläuternden Beischriften genannt werden. Maria wird als Gottesgebälerin, Theotocos, bezeichnet³, und ihr Bild mit dem Fest der eigenen Geburt in Verbindung gebracht. Sie trägt einen schieferblauen Umhang und ein fleischfarbenes Kopftuch, das die Haare verdeckt. Ihr Nimbus ist blau mit schwarzen und weißen Konturen. Im linken Arm hält sie ein Buch. Rechts ist Korbinian und links Adrian dargestellt, die beide in Freising am 8. September verehrt wurden. Beide Darstellungen bieten keine Besonderheit. Korbinian ist als Bischof gekennzeichnet, Adrian ist bärtig, einfach gekleidet und durch den Nimbus besonders ausgezeichnet. Beide tragen ein Buch im linken bzw. rechten Arm und weisen mit der geöffneten, flachen Hand des freien Armes auf Maria. Ihre Nimben sind rot und fahlgrün, ihre Gewänder braun und dunkelrot.

X. Szenen aus dem Leben des hl. Andreas (zum Fest des Heiligen am 30. November Blatt 121a — 13×18 cm — Abb. 71, Taf. 27). Die einzelnen Szenen spielen in vier verhältnismäßig kleinen Quadraten (5×5), die durch einfache, schmale Goldleisten abgeteilt werden und die Ecken der Schmuckseite füllen. Das in Gold ausgeführte Initial M ist kompositorisch geschickt mit den beiden oberen Quadraten vereinigt und steht ebenso wie die Szenen vor einem blauen bzw. grünen Hintergrund (oben rechts). In der Mitte hinter dem Initial steht in strenger Vorderansicht ein Priester mit verehrend erhobenen Händen. Da ihn die Tracht als Bischof charakterisiert, wird an Ellenhard gedacht werden dürfen, zumal es nahe liegen mußte, ihn inmitten der Szenen aus dem Leben seines von ihm verehrten Heiligen darzustellen.

Die Reihe der Darstellungen beginnt unten rechts mit der Verantwortung des Apostels vor dem Prokonsul von Achaja, der ihn aus Wut über die Bekehrung seiner Frau ins Gefängnis werfen, geißeln und schließlich kreuzigen läßt. Die nicht selbstverständliche Reihenfolge wird von der Absicht bestimmt worden sein, die wichtigsten Szenen, das Martyrium selbst, an hervorragender Stelle des Blattes, oben rechts und links, anzubringen. Im Geißelungsbilde wiederholt sich jener auffallende Gestus, dem wir schon im Himmelfahrtsbild begegnet sind. Da nach der Legende der Prokonsul im Anblick des Kreuzes von Reue ergriffen niedergefallen sein soll, um es anzubeten, wird es die Absicht des Künstlers gewesen sein, diese Gemütsregung, da er die Szene selbst nicht darstellt, durch den Ausdruck mitfühlenden Schmerzes vorzubereiten und damit in der Vorstellung des legendenkundigen Beschauers den Vorgang selbst lebendig werden zu lassen. Das Kreuz, an das der Apostel mit vier Stricken gebunden wird, hat nach der

¹ Ähnlich auch im Evangelienbuch des Kaisers Otto im Domschatz zu Aachen.

² München: Staatsbibl. Cim. 8272. Abb. Swarzenski: Salzburg, Nr. 42.

³ Ebenso im Uta-Codex. Vgl. Beißel: Gesch. d. Verehrung Marias in Deutschland, S. 172, Freiburg 1909.

Art älterer Darstellungen statt des bald allgemein üblichen sogenannten Andreaskreuzes die gewöhnliche Form beibehalten (*crux immissa*). Soweit sich das erhaltene Bildmaterial überblicken läßt, können die Szenen als vollkommen selbständige Schöpfungen des Freisinger Künstlers angesprochen werden¹.

Wir betonten bereits, daß sich die Bilderfolge unseres Sakramentars in der Hauptsache der von Ebner als typisch erkannten historischen Bilderreihe anschließt². Die unterschiedliche Illustrierung der Heiligenfeste erklärt sich leicht aus der verschiedenen örtlichen Bestimmung der einzelnen Handschriften. Bayern selbst hat kein zweites Sakramentar mit einer ähnlich umfangreichen Bilderfolge hervorgebracht. Das in Regensburg in den ersten Jahren des Jahrhunderts entstandene Sakramentar Heinrichs II. ist andere Wege gegangen und innerhalb der Schule selbst enthält das ungefähr gleichzeitig mit dem vorliegenden Codex ebenfalls in Freising entstandene Sakramentar der Marciana nur den bereits behandelten Bildschmuck, während ein weiterer Codex, der in den letzten Jahren des Jahrhunderts entstanden ist und auf Tegernsee lokalisiert werden kann, eine eng begrenzte und von Freising unabhängige künstlerische Ausstattung erfahren hat. Andere Bücher mit ähnlich umfangreicher Bildfolge hat die Schule nur zweimal noch hervorzubringen vermocht, das bald zu besprechende sogenannte Gundekarianum in Eichstätt und ein Perikopenbuch aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts.

Die Besprechung der einzelnen Bilder ergab die überaus wichtige Tatsache, daß sie ikonographisch in der Hauptsache aus einem unmittelbaren Anschluß an die südwestdeutsche Kunst, insbesondere an Werke der Vöge-Schule, erklärt werden können. In einem Falle, in der Einzugszene, mußten unmittelbare byzantinische Einflüsse angenommen werden; mehr als fraglich bleibt es aber, ob solche auch für andere in den Bildern enthaltene byzantinisierende Elemente als gegeben anzunehmen sind. Byzantinisierend³ ist das Motiv des abseits sitzenden Joseph in der Geburtsszene, das der südwestdeutschen Malerei fremd ist, aber in ottonischen Handschriften der Fuldaer Schule und namentlich in Bayern selbst fast regelmäßig erscheint. Der byzantinisch bärtige Christustypus tritt gleichzeitig neben den abendländischen bartlosen. Die Grenzen haben sich verwischt, wie es besonders im Einzugsbild in die Erscheinung tritt, das Christus bartlos darstellt, während das Sitzmotiv sicher byzantinisch ist. Die abendländische Kunst hat den byzantinischen Christustypus schon frühzeitig aufgenommen, so daß sein Vorkommen in dieser Zeit nicht mehr als ein Beweis für unmittelbare Zusammenhänge mit Byzanz betrachtet werden darf. Alle sonst noch zu beobachtenden byzantinisierenden Elemente, die nicht einmal mehr innerhalb der Vöge-Schule auf direkte Einwirkung von Byzanz her zurückgeführt werden können, empfängt der Freisinger aus nachweislich zweiter Hand. Besonderheiten in der Gebärdensprache sind bereits erwähnt worden. Allgemein kann nachgeholt werden, daß diese an Vorbildern der südwestdeutschen Schule gebildet, gleichzeitig mit der Herübernahme ikonographischer Typen ihren Weg gefunden hat⁴.

¹ Ein ähnlicher Bilderzyklus in einer Regensburger Handschr. des 12. Jahrhunderts. München: Staatsbibl., Clm. 13074. Verantwortung d. Andreas. — Einkerkerung. — Predigt im Gefängnis. — Kreuzigung.

² Nicht illustriert sind Epiphanie, Lichtmeß, Mar. Verkündigung, Gründonnerstag, Karfreitag (fehlt in den meisten Sakramentarien) und Karsamstag.

³ Engel — Stern. In byz. Darst. beten die Engel den Stern an.

⁴ Vgl. die Kapitel über Gebärdensprache: Vöge: a. a. O. S. 285 u. Haseloff: a. a. O. S. 299.

Der bekannte Segensgestus (lateinische Art) bleibt in der engeren Bedeutung des Segnens auf Christus beschränkt, nur zweimal, bei Christus in der Erscheinungsszene und den beiden Engeln des Himmelfahrtsbildes, erhält er die erweiterte Bedeutung der Anrede. Bei Johannes im Kreuzigungsbilde kann weder an die Bedeutung des Segnens noch der Anrede gedacht werden. Hier hat der Gestus neutralen Charakter und wird in der Absicht entstanden sein, eine Abwechslung gegenüber der Haltung bei Maria zu schaffen, da sonst eine Wiederholung des Armmotivs schwerlich zu vermeiden gewesen wäre. Das Hochhalten der beiden geöffneten Hände, die Handflächen nach außen, ist das Zeichen der Verehrung und der Anbetung (Engel, Heilige, Maria im Dedikationsbild). Daneben tritt die strengere Form der Orans. Ein Zusammenlegen der Hände zum Gebet fehlt auch hier¹. Besonders häufig ist der ausgestreckte Zeigefinger als Zeichen der Rede und Anrede (Verkündigung, Engel, Hirten, Pfingstbild), während auch die vorgehaltene, offene Hand in demselben Sinne verwendet wird. (Einzug in Jerusalem, Andreas, Blatt 121a.) Die senkrecht erhobene, offene Hand bedeutet Staunen und Entsetzen. Besonders charakteristisch waren der Gestus der Trauer und des Mitleids (Himmelfahrt, Andreas Geißelung) und ein Motiv allgemeiner Art, zwei Menschen miteinander in Verbindung zu bringen.

Allen Bildern, die kleinen Andreasszenen ausgenommen, ist der Goldgrund gemeinsam; er ist gut erhalten und von ähnlicher Leuchtkraft wie in den ersten Werken unserer Schule. Schon die Besprechung der einzelnen Darstellungen bot Gelegenheit, immer wieder die Bemühungen des Künstlers zu betonen, der Isolierung von Figur und Szene durch den Goldgrund und der Trennung von jeder Vorstellung irgendwelcher Art räumlicher Erscheinung durch die immer wiederkehrenden, oft auch nur bescheidenen Terrain- oder Raumandeutungen zu entgehen. Fehlt eine Schollenbasis, so ist sicher nicht auf eine Architektur, die den Raum darzustellen unternimmt, verzichtet worden. Die Architekturen sind Schulgut, die trotz raumbildender Versuche Flächengebilde sind wie ihre Vorbilder und nur Rahmen oder Kulisse bleiben, wo sie Raum sein möchten. Nur so kann in der Grabesszene der Mauerabschluß mit dem Turm, der ohne jede Überleitung aufsetzt, verstanden werden, nachdem das eigentliche Grab über eine Kulissenwand nicht hinausgekommen ist und der Versuch, den Raum darzustellen auf ein verkümmertes Mauerrudiment und einige Erdschollen, als Gegensatz von Außen und Innen, hatte beschränkt bleiben müssen. Ebenso das Pfingstbild. Die geöffnete Tür am linken Säulenschaft läßt keinen Zweifel darüber, daß nur eine Halle — „und es geschah ein Brausen vom Himmel als eines gewaltigen Windes und erfüllte das ganze Haus, da sie saßen“ — die Vorstellung des Künstlers beschäftigt haben kann. Daß er aber dennoch seine Apostelgruppe ohne Stütze läßt, daß sie frei in der Luft schwebt, kümmert ihn wenig, nachdem die wichtigste Forderung, ein nicht mißzuverstehendes Sichtzeichen gefunden zu haben, erfüllt war. Die Architekturen bleiben in jedem Falle ein Teil des Rahmens, auch wenn man schon glaubt, sie zu selbständigen Gebilden sich auswachsen zu sehen.

Sie bleiben somit ein wichtiger Bestandteil des dekorativen Bildaufbaus, der auch hier, trotz aller wesensfremden Momente, die das Gegenständliche des Darstellungsgebietes im Gefolge hat, künstlerisch den stärksten Ausschlag gibt. Einzelarchitekturen (Blatt 63b, 44b, Abb. 66/7, Taf. 26) wahren eine wirksame Symmetrie der Formen. Sie bleiben dekorative Gebilde trotz perspektivischer Linienführung und raumdeutender Tür und noch

¹ Vöge: a. a. O. S. 286.

klammern sie sich an den Rahmen, ohne den Versuch zu wagen, frei und selbständig in die Bildfläche zu treten.

Es ist nur natürlich, daß die Bilder mehr repräsentativen Charakters nach dieser Richtung weniger stark anregen konnten, und es wird verständlich, wenn sich der Künstler auf dem Kreuzigungsbilde mit einigen Erdschollen am Fuß des Kreuzes zufriedengibt und auf dem Dedikationsbild den knienden Ellenhard unbedenklich in der Luft schweben läßt.

Es entspricht der größeren Dramatik seines erweiterten Darstellungskreises, daß der menschlichen Gestalt eine größere Beachtung, als an irgend einer Stelle bisher, entgegengebracht wird. Bewegungen als solche interessieren, gewagte Wendungen werden erprobt, starke Überschneidungen sind beliebt und die Hände sind ständig in lebhafter Bewegung. Wenn wir aber sehen, daß jener Gewandstil, der seit der Jahrhundertmitte etwa der Schule ihr Gepräge gibt, das Streben des Künstlers nach plastischer Wahrheit der Form nur unvollkommen zur Entfaltung kommen läßt, so haben wir erneut die Bestätigung, daß dieser Gewandstil einem Kunstwillen der Zeit entsprochen haben muß, das stärker war als Vorbilder, die die Mittel hätten an die Hand geben können, der Gewalt der Empfindung auch die Möglichkeit der entsprechenden äußeren Gestaltung an die Seite zu stellen. Es fehlt bei allem nicht an Versuchen in dieser Richtung, und die beiden Engel rechts und links der Mandorla, Engel und Christus des Majestasbildes und namentlich der Gekreuzigte, dessen Körperformen keine Gewandmassen mehr beengen, sind bedeutungsvolle Äußerungen. Lebhaft geschwungene Gewandkonturen im Himmelfahrtsbilde und in der Einzugsszene versuchen vergeblich, das starre Faltensystem zu lockern.

In hartem, trockenem Auftrag überziehen die Farben wie „gekämmt“ die Gewandflächen; Zwischentöne sind selten. Verschiedentlich erzeugen auf roten, blauen und grünen Grundfarben unvermittelt aufgesetzte blaue, rote und gelbe Farbstriche, die an weißen Lichtlinien entlang laufen oder den Faltenkontur verstärken, jenes charakteristische Farbenbild, das uns im Ellenhard-Evangeliar am ausgeprägtesten im Johannesbild begegnet ist und dessen Wurzeln im Lütticher Codex nachgewiesen werden konnten. Am stärksten bei dem auferstandenen Christus, um das Übernatürliche seines Erscheinens anzudeuten, weniger ausgesprochen bei den Engeln; in anderen Bildern nur ganz vereinzelt und wenig bestimmt. Die farbige Gesamthaltung wie auch die Inkarnatbehandlung und die Typenbildung müssen im Anschluß an die ersten Werke unserer Schule verstanden werden, wobei jenem ersten Freisinger Evangelienbuch, das selbst einen entscheidenden Einfluß nicht gewonnen hat, eine lediglich vermittelnde Rolle zuerkannt werden kann. Helle Farben geben den Ausschlag. Weiße Gewandsäume, stärker als im Ellinger-Evangeliar und entschiedener als im Altaicher Codex, vielleicht durch die dem Künstler bekannten südwestdeutschen Werke angeregt, geben einen hellen Klang. Die Konturen sind überall breit aufgestrichen, sie sind hellrot, vereinzelt schwarz. Ebenso die Inkarnatbehandlung. Auf hellbraunen Grundtönen stehen emailartiges Weiß, rote Wangenflecke, die in die noch feuchte Grundfarbe eingelassen sind und somit an den Rändern zerfließen, wie es seit dem Altaicher Codex nicht mehr hat beobachtet werden können, rote Linien auf der Stirn und am Hals, dunkelgrüne Töne unter den Augen und bei bartlosen Typen am Kinn, als Kontur gegen den Hals. Unregelmäßig und ohne erkennbare Bedeutung wird der Stirnfleck verwendet. Die Köpfe stehen nur in wenigen Fällen in strenger Vorderansicht, das übliche Dreiviertelprofil ist die Regel. Eine Ausnahme macht allein der dem Engel am nächsten stehende Hirte im Verkündigungsbild, der ein in den Werken unseres Kunst-

kreises bisher noch nicht beobachtetes, streng durchgeführtes Profil zeigt. Wie schon der Engel als eine Entlehnung aus südwestdeutschen Vorbildern gekennzeichnet werden konnte, ist es nur wahrscheinlich, daß gleichzeitig die Profilstellung des Hirtenkopfes, die ein typisches Merkmal der Hirten aller Vöge-Handschriften ist, mit herübergenommen worden ist.

Bei zur Seite gedrehten Köpfen werden ein Nasenflügel, die Nasenspitze, eine Rückenlinie und die entsprechende Augenbraue mit dünnen, schwarzen Strichen zusammenhängend gezeichnet. Ein Nasenflügel bleibt verdeckt und die noch fehlenden Teile werden mit der Farbe nachgeholt. Die frontale Stellung beschränkt die schwarzen Linien auf die beiden Flügel und die Spitze. Der farbige Querstrich über der Nasenwurzel, der schon im ersten Freisinger Evangeliar den Gesichtsausdruck nachhaltig mitbestimmte, fehlt nur ganz ausnahmsweise. Den Mund zeichnen zwei parallele Striche, ein längerer oben und ein kürzerer unten. In vielen Fällen werden die Ecken mit kleinen Häckchen versehen, wie es ähnlich im Ellenhard-Evangeliar beobachtet worden ist (≡). Der schmale Raum zwischen den beiden Strichen wird mit Rot ausgefüllt. Der Mund erscheint auf diese Weise schwülstig dick und da er meist stark in die Breite geht, ist den einzelnen Typen ein gewisser Zug von Resignation gemeinsam. Ein ovaler, weißer Farbfleck bezeichnet das Kinn. Schwarze Pupillen stehen auf weißem Augenfeld, die Lider sind geschwungen und wie üblich oben mit schwarzer, unten mit gelbgrüner Farbe wiedergegeben. Die Größe der Pupillen wechselt von Fall zu Fall, immer aber stehen sie mit dem oberen Lid in Verbindung. Die Ohren sind kleine, schwarz konturierte Knorpel, mit schwarzen, verschiedentlich auch weißen Schlangenlinien als Muschelzeichnung.

Die breite Oberlippe und das langgezogene, ovale Kinn beeinflussen die Proportionen des Gesichts entscheidend; das Gesicht wird länglich und entsprechend schmal. Nur in den Engeltypen ist mit eigenwilliger Konsequenz eine mehr rundliche Form des Kopfes die Regel. In vier Fällen ist mit Hilfe des Inkarnattones eine Unterscheidung Einzelner erstrebt worden. Die Personifikation des Mondes, die im Gegensatz zu dem helleuchtenden Tagesgestirn als Vertreterin der Nacht mit dunkelgrünem Inkarnat, entsprechend den blaugrünen Tönen des einhüllenden Gewandes, dargestellt ist und drei Jünger des Erscheinungsbildes, ohne daß für sie ein besonderer Grund ersichtlich wäre, der eine Unterscheidung notwendig gemacht hätte. Die Inkarnatfarbe ist hier schmutzig gelbgrün. Ähnliche Farben in Werken der Vöge-Schule, Bläßgelb und grünliche Schatten, bedeuten dort das Sündlose und Reine. Vielleicht haben dem Freisinger, ohne daß er den eigentlichen Sinn dieser Farben verstand, entsprechende Fälle vorgeschwebt, zumal Christus, Engel oder Heilige, die das erste Anrecht auf eine solche auszeichnende Unterscheidung gehabt hätten, nie anders als mit hellbrauner Gesichtsfarbe erscheinen.

Die Fleischfarbe an Händen, Füßen und allen nackten Körperteilen entspricht der des Gesichts. Im Gegensatz zum Ellenhard-Evangeliar, das alle schwarzen Konturen verdrängt hatte, wechseln wieder schwarze und rote Konturen miteinander ab. Weiß rückt, wie immer bei Händen und Füßen, stärker in den Vordergrund. Es dient zur stärkeren Hervorhebung einzelner Gliedteile, der Handballen, Handflächen, des Fußrückens und der Fußwurzel. Es muß hervorgehoben werden, mit welchem Interesse der Künstler am Körper des Gekreuzigten der Muskulatur der Brust und der Arme, namentlich des von uns aus gesehenen rechten Armes, nachgegangen ist. Mit scharf konturierten weißen Flächen, nicht anders als an Händen und Füßen, wird die Aufgabe gelöst. Finger und

Zehen sind ungegliedert, lang und schmal. Die Nägel sind schwarz eingezeichnet. Das auffallende, in der Schule nicht vorgebildete Verfahren, Finger und Zehen durch breite, weiße Farbstriche zu geben, die nur selten innerhalb der Konturen einen zweiten Farbwert einführen und unvermittelt und ohne die hier gerade sinngemäßen weißen Gelenkpunkte, worin der Maler wieder der Schulgewohnheit folgt, an die Handflächen ansetzen, muß mit Anregungen aus den ihm zugänglich gewesenem südwestdeutschen Werken erklärt werden.

Die Haartracht und ihre malerische Behandlung ist die übliche. Dunkelbraune Farben mit schwarzen Strichlagen zur Aufteilung der Haarmasse sind die Regel. Mehrfach ist das Haar stahlblau (Joseph, Hirten, Wächter) oder grün, wie bei Paulus im Himmelfahrtsbild. Das Stahlblau wirkt mit schwarzen Konturen eigenartig gedämpft, das Grün ist lebhaft und erinnert an den Versuch im Uta-Codex, in vielfacher Abstufung bis zu Gelbgrün „blondes Haar“ darzustellen, oder die mit diesem in Zusammenhang stehenden, mehr tastenden Versuche im Tegernseer Paulusbild (Clm. 18128). Es ist bemerkenswert, daß bei Ellenhard (Abb. 62, Taf. 24) die Bartstoppeln am Kinn und auf der Oberlippe durch kleine, schwarze Punkte angedeutet werden. Bei Greisen werden weiße Haarstreifen auf blauweißen Grund gestellt, schwarze Trennungslinien fehlen aber auch hier nicht.

Die Gestalten sind gut proportioniert, sie sind schlank gegenüber dem Ellenhard-Evangeliar, geschmeidiger in der Bewegung und ohne die schwerfällige Behäbigkeit. Nur im Majestasbilde ist noch ein Nachklingen des breiten und schweren Sitzmotivs fühlbar, der schlankere Oberkörper und ein leichtes Zusammenführen der Oberschenkel geben den Ausschlag. Wir müssen über den engeren Freisinger Kreis hinaus bis zu den ersten Werken in Tegernsee und Altaich zurückgehen, um die geistigen Triebkräfte fassen zu können, die diesen Gestalten ihr Leben geben. Die sitzenden Apostel im Pfingstbild sind nur von dort her zu verstehen, und es ist nicht anders möglich, als daß die Gestalten des Altaichers, wenn er sie für dramatisch bewegte Vorgänge hätte formen müssen, sich nur im Sinne des Sakramentars hätten bewegen und ausleben können.

Schon Ebner hat mit Recht Janitscheks Urteil über das Sakramentar als zu streng bezeichnet. Wenn Janitschek sagt, „die Vollbilder wiederholen die alten Typen ohne Geist und Verständnis und verbinden damit ein ganz abgestumpftes Farbengefühl und rohe Maltechnik“, kann ihm in dieser Form des Urteils nicht beigepflichtet werden. Die Typen verlangten eine neue Einstellung und die Farben wollen unter dem Gesichtspunkt des versuchten Anschlusses an den Altaicher Künstler verstanden werden. Nicht ein abgestumpftes Farbengefühl, sondern die meist mangelhafte Beschaffenheit der Farben kann es rechtfertigen, die farbige Erscheinung verflacht und verroht zu nennen. Es muß aber betont werden, daß der Künstler das System des harten und starren Farbauftrags, gegenüber dem Ellenhard-Evangeliar, das einer gewissen Auflösung zu verfallen drohte, seiner Eigenart nach erkannt und mit dem ihm eigentlichen Eigenwillen auch gegenüber Einflüssen von anderer Seite, ohne sie jedoch gänzlich ausschalten zu können, durchgeführt hat.

Ornamente und Initialen gehen gewohnte Wege. Die altertümlichen Purpurseiten mit Ornamentrahmen, Goldinitialen, mit oft blauen und grünen Hintergründen, und Goldschrift sind wieder beliebt. Rotkonturierte Goldranken entwickeln sich in drängender Lebendigkeit aus verhältnismäßig schlanken Initialstämmen und verfließen in übersichtlichem Geranke. Kurze, lebhaft ableger mit knollenartigen Enden drängen sich überall

in die breiten Zwischenräume. Farbige Blatt- und Blumenenden sind vereinzelt. Sie sind ebenso wie die verschiedentlich vorkommenden kleinen Drachen in der Farbe zurückhaltend, sind geschickt stilisiert und ordnen sich zwanglos ein. Anklänge an die Initialornamentik der Vöge-Schule, die man vermuten möchte, sind nicht vorhanden, die gelockerte Rankung, die klare Anordnung der Formen und nicht zuletzt die farbige Erscheinung bewegen sich innerhalb der durch unsere Schule gezogenen Grenzen einem Empfinden entsprechend, das seit der Jahrhundertmitte die Initialornamentik richtunggebend bestimmt hat. Die Einordnung der Handschrift in den Kreis unserer Schule, insbesondere in den lokalbestimmten Zweig der Freisinger Malstube, kann nach diesen Erörterungen nicht mehr zweifelhaft sein. Ihre Bedeutung namentlich für die Gesamtentwicklung wird besonders auch die noch folgende Produktion der Schule bis zum Ausgang des Jahrhunderts erkennen lassen. Freising hat für die nächste Zukunft die künstlerische Führung in Händen. Im Zusammenhang mit dem Sakramentar muß ein Werk genannt werden, das als Auswirkung einer nicht unbedeutenden Kraft in der Formulierung überkommenen Schulgutes einen ähnlichen Eigenwillen verrät, namentlich aber seiner formalen Erscheinung nach vom Sakramentar entscheidend geleitet, sich ihm an die Seite stellt.

Für das Sakramentar war der Anschluß an Werke der südwestdeutschen Kunst entscheidend geworden. Der Künstler lernte Szenen gestalten, Gruppen bilden und sie in Aktion setzen. Die Tradition der Schule, vor allem seine Bekanntschaft mit den ersten Werken, die in ihren entscheidenden Punkten von westdeutschen Vorbildern leben, müssen ihm den Weg gewiesen haben, den er mit nun anderen Zielen im Auge gegangen ist. Farben, Gewandstil und Typenbildung waren ihm im eigentlichen Sinne keine Probleme mehr; was ihm die Schule nach dieser Richtung hin bot, genügte ihm, und nur ganz vereinzelt haben südwestdeutsche Erinnerungen aushelfen müssen.

Vielleicht war es der Mangel an ähnlichen, umfangreichen Aufgaben innerhalb der Schule, daß der mit dem Sakramentar erneut eröffnete Weg, dem zur Erstarrung drängenden Ausdrucksvermögen der Schule belebende Kräfte zuzuführen, mit nur einer Ausnahme nicht wieder betreten worden ist. Aber auch dieses Werk, ein Evangeliar, das nicht lange nach dem Sakramentar entstanden sein kann, zeigt deutlich genug, daß der Kern jener Bestrebungen nicht eigentlich erfaßt worden ist. Der Künstler verliert sich in Anlehnungen formaler Art, die er mit schuleigentümlichen Ausdrucksformeln behängt.

Es ist dies ein aus dem Kloster Günzburg an der Donau stammendes Evangelienbuch¹, das sich jetzt in der Metzger Stadtbibliothek als Cod. Sal. 34 befindet. Die Handschrift ist mir nur nach Photographien Swarzenskis bekannt, auf die sich meine Beobachtungen allein stützen, da es unmöglich war, die Erlaubnis zu erhalten, die Handschrift an Ort und Stelle einzusehen. Der Anschluß an das Perikopenbuch Heinrichs II. ist deutlich. Der Evangelist Johannes (Abb. 51, Taf. 21) ist fast wörtlich übernommen worden. Die Gestaltenbildung, das Bewegungsmotiv und die Kleidung, diese bis auf einzelne Faltenzüge genau, sind hier wie dort dieselben. Nur das nebenstehende Schreibpult ist Eigentum unserer Schule, da der einfache Ständer der Vorlage dem Künstler zu dürftig er-

¹ Lit. Swarzenski: Regensburg, S. 130, und Beißel: Gesch. d. Evgb., S. 248. Nach einer unverbürgten Tradition soll der Codex von einem Bischof Eberhard von Konstanz der Marienkirche zu Dietburg geschenkt worden sein. Ein Konstanzer Bischof Eberhard, der 1046 gestorben ist, kann nicht in Frage kommen, da die Handschrift ihrem stilistischen Charakter nach in die zweite Hälfte des Jahrh. gehört. Vielleicht kann eine genauere Untersuchung des Codex zu einem Ergebnis führen.

schiene sein wird. Das Symbol hat statt des Spruchbandes ein Buch erhalten, ist aber im übrigen gleichfalls der Vorlage entsprechend gebildet. Selbständiger ist das Lukasbild, das dem Matthäusbilde des Perikopenbuches nahesteht und innerhalb unserer Schule mit dem Matthäus des Ellinger-Evangeliars die nächste Verwandtschaft hat. Im Gewandstil wird der Zusammenhang mit Freising deutlich. Eine gewisse maltechnische Sicherheit weiß die fortgeschrittene Erstarrung vor der Gefahr der Entartung zu sichern. Schmuckseiten und Initialornamentik schließen an das Sakramentar an.

Mit Freising muß noch eine andere Handschrift in Verbindung gebracht werden, die aus dem Kloster Raitenbuch stammt und sich jetzt in der Münchner Staatsbibliothek als Clm.12201a befindet. Sie ist durch Riehl in die kunsthistorische Literatur eingeführt worden.

B. Riehl: Zur bayer. Kunstgeschichte I, S. 27, Berlin 1885. — H. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei, S. 90, Berlin 1890. — W. Vöge: a. a. O. S. 150. — G. Swarzenski: Regensburg, S. 130; Salzburg, S. 53/4 Anm. — E. Thoma: a. a. O. S. 26. — G. Leidinger: Verzeichnis der wichtigsten Miniaturen, S. 9, München 1912.

Die Handschrift enthält die vier Evangelien mit den Vorreden und einen Comes de circulo anni.

Blatt	1 a	Novum opus ... ¹
„	3 a	Plures fuisse ...
„	4 b	Ammonius ...
„	5 b	Sciendum etiam ...
„	13 a	leer
„	13 b	} Kanonbögen (Abb. 72—77, Taf. 28)
„	.	
„	.	
„	17 b	} Kanonbögen (Abb. 72—77, Taf. 28)
„	18 a	
„	18 b	
„	18 b	Doppelbild: Matthäus und Markus (Abb. 78, Taf. 29)
„	19 a	Doppelbild: Lukas und Johannes (Abb. 79, Taf. 29)
„	19 b	leer
„	20 a	leer
„	20 b	Bild des Evangelisten Matthäus (Abb. 81, Taf. 30)
„	21 a	Initialeseite L (Abb. 85, Taf. 32)
„	21 b	Schmuckseite
„	70 a	leer
„	70 b	Bild des Evangelisten Markus (Abb. 82, Taf. 30)
„	71 a	Initialeseite Q (Abb. 86, Taf. 32)
„	71 b	Schmuckseite
„	106 a	leer
„	106 b	Bild des Evangelisten Lukas (Abb. 83, Taf. 31)
„	107 a b	Initialeseiten
„	158 b	Bild des Evangelisten Johannes (Abb. 84, Taf. 31)
„	159 a	Initialeseite I (Abb. 87, Taf. 32)
„	159 b	Schmuckseite
„	200/7 a	Comes

¹ Vgl. Anhang, S. 155.

Der jetzige gepreßte Ledereinband (21×31 cm) stammt aus späterer Zeit. Der Codex zählt 27 Lagen mit zusammen 104 Doppelblättern (20×30 cm). Die Blätter mit bildlichem Schmuck sind besonders geheftet, so daß die dritte Lage mit den Kanonbögen und den Eröffnungsbildern fünf Doppelblätter, die zehnte, vierzehnte und einundzwanzigste Lage je ein Doppelblatt zählen. Entscheidende Änderungen, die durch späteres Umbinden verursacht sein könnten, lassen sich nicht nachweisen. Der Text ist durchgehend in einer Kolumne geschrieben, der Schriftcharakter ist einheitlich und verrät eine sichere und geschulte Hand. Das Pergament ist von ausgezeichneter Beschaffenheit.

Das Kloster Rotten- oder Raitenbuch ist im Jahre 1074 durch Herzog Welf I. von Bayern gestiftet worden¹. Es hat seit seiner Gründung zum Bistum Freising gehört und ist in der Kirchengeschichte durch die dort zum ersten Male in Deutschland eingeführte Augustinerregel bekannt.

Außer einem Eigentumsvermerk des Klosters auf Blatt 1a, der von einer Hand des 17. Jahrhunderts geschrieben ist, und für diese Zeit den Zusammenhang der Handschrift mit Raitenbuch sicherstellt, ist der Comes wichtig, der mit einer durch rote Majuskeln ausgezeichneten Lesung für die Patronin, die Jungfrau Maria, beginnt, so daß wir annehmen dürfen, daß die Handschrift auch ursprünglich für das Kloster bestimmt gewesen ist und sich seit ihrer Entstehung dort befunden hat. Ob aber der Codex bereits in Raitenbuch selbst geschrieben und ausgemalt, oder eher vielleicht in einer auswärtigen Schreibstube, im Auftrage des Konvents oder des Stifters, mit der Bestimmung für das Kloster entstanden ist, muß zunächst noch, bevor nicht die stilistischen Fragen erörtert sind, unentschieden bleiben. Die künstlerische Ausstattung des Codex ist gegenüber den mit geringen Abweichungen unter sich gleichen Bilderfolgen der bisher besprochenen Evangelienbücher bedeutend erweitert worden. Die Initialseiten am Anfang eines jeden Evangeliums sind verdoppelt und zwei sich gegenüberstehende Blätter mit je einem Doppelbild, Matthäus — Markus und Lukas — Johannes, sind neu hinzugetreten, die zwischen den Kanonbögen und dem Matthäus-Evangelium, mit dem wie üblich am Anfang stehenden Matthäusbild, ihren Platz gefunden haben.

Wenn auch bisher ein Fortleben einmal geschaffener Typen von Handschrift zu Handschrift in mehr oder weniger strenger Anlehnung an die verschiedenen Vorbilder immer wieder beobachtet werden konnte, und die mehrfach nachgewiesenen Durchdringungen mehrerer Typen verschiedener, damals örtlich getrennter Handschriften, die Vermutung nahelegten, daß neben der Bekanntschaft mit den Originalen selbst, Musterbücher vorhanden gewesen sein müssen, die die Erinnerung an das Gesehene wachzuhalten vermochten, von Hand zu Hand gingen und sich wohl auch vererbten, konnte eine sklavische Kopie, wie sie der Raitenbacher Codex nach einer noch erhaltenen Handschrift darstellt, bisher nicht nachgewiesen werden. Als Vorlage ist das Freisinger Evangelienbuch, Clm. 6204, benutzt worden, das im vorliegenden Codex nach ungefähr dreißig Jahren Zug um Zug kopiert, aber übertragen in den Stil einer künstlerisch anders gearteten Zeit neu erstet, so daß die Handschrift unter diesem Gesichtspunkt als Kopie eine besondere Bedeutung gewinnt.

Die Abhängigkeit von dem uns bekannten Vorbild vermag eine Reihe bestimmter, für das allgemeine Verständnis wichtiger Fragen zu lösen, oder wenigstens einer Lösung

¹ Das Kloster liegt in Oberbayern, vgl. Karte, S. 4.

näherzubringen. Einmal kann an Hand des Codex das im Freisinger Evangeliar fehlende Johannesbild rekonstruiert werden (vgl. S. 41), ferner wird die Frage nach der örtlichen Entstehung einer Beantwortung nähergerückt und schließlich kann es als sicher gelten, daß der erweiterte figürliche Schmuck keine eigene Erfindung des Raitenbuchers darstellen kann, vielmehr aus einer uns nicht bekannten Handschrift ebenso wörtlich kopiert worden ist, wie die übrigen Evangelistenbilder dem Freisinger Codex entnommen sind. Eine Reihe von Einzelzügen könnten eine karolingische Vorlage vermuten lassen, wenn nicht gleichzeitig zahlreiche Motive, die entweder rein bayerisch sind oder doch in bayerischer Formulierung erscheinen, zur Annahme drängten, daß eine bayerische Zwischenstufe vorhanden gewesen sein muß. Vielleicht hat Freising eine derartige Handschrift besessen, wo sie aus der dort noch wirksamen karolingischen Tradition heraus am natürlichsten erklärt werden könnte. Es ist karolingisch, die Evangelisten vereint dem Text voranzustellen. Für die Komposition bietet allein eine Elfenbeintafel der Adagruppe im Besitz des Grafen Harrach (Böhmen)¹ die nächsten Beziehungen, die entsprechende Parallelen in der Malerei gehabt haben wird. Weder die ottonische noch der engere Kreis der bayerischen Malerei bieten irgendeine Analogieerscheinung², und es muß zugleich verwundern, daß die doch immer sehr nachahmungsfreudige Produktion der Zeit die Raitenbucher Komposition nicht weitergeführt hat. Während die Evangelisten nach Typus, Haltung, Kleidung und mit Messer und Feder³ als Schreibgerät durchaus bayerisch sind und sich ebenso wie die Art, Schollen und Arkaden als Bildabschluß zu verwenden, die gemauerten Thronsitze und die Doppelrahmung aus unserer Schule herleiten, deuten andererseits wieder die Symbole und die Art ihrer Anbringung, wie auch das auffallende Motiv, das Pultbein zwischen die Knie zu stemmen⁴, auf karolingischen Ursprung. Innerhalb der bayerischen Malerei verwendet eine Salzburger Handschrift⁵ aus dem Kreise des Meisters Bertolt, die ungefähr zur gleichen Zeit entstanden ist, dieselben Pult- und Symbolmotive. Wenn auch ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen beiden Handschriften ausgeschlossen bleibt, ist die Tatsache doch darum wichtig, daß noch für das ausgehende Jahrhundert in mehr als nur einem Werk das Nachwirken karolingischer Motive sich nachweisen läßt. Es muß dahingestellt bleiben, ob wir die Handschriften als die vielleicht einzigen uns erhaltenen Zeugen einer retrospektiven Bewegung innerhalb der bayerischen Malerei zu betrachten haben, die von Salzburg und Freising gleichzeitig ihren Ausgang genommen haben könnte.

Die Art, die Symbolfiguren einzuordnen und namentlich Löwe und Adler zu zeichnen, findet in den Handschriften der Adagruppe, insbesondere aber auf dem schon ge-

¹ Sammlung Graf Harrach, Schloß Hrádek, Böhmen. Abb. Goldschm., Elf. Bd. I, Nr. 18.

² Vgl. die Vereinigung aller Evangelisten auf einem Blatt in dem von Bayern abhängenden Wyschehrader Codex; Prag: Univ. Bibl.

³ Vgl. Anhang, S. 154.

⁴ Den von Swarzenski im Anschluß an Graz: Univ. Bibl., Cod. 805, angeführten Beispielen kann noch hinzugefügt werden: — im 11. Jahrh. — Berlin: Univ. Bibl., Elfenbein, Abb. Goldschm. Elf. Bd. II, Nr. 146, Bremen: Stadtbibl. Cod. b. 21; — im 12. Jahrhundert — München: Staatsbibl., Clm. 3901, 14267, 23342, 21580, 23337.

⁵ Graz: Univ. Bibl., Cod. 805, Abb. Buberl.: Über einige Werke der Salzburger Buchmalerei d. 11. Jahrhunderts, Kunstg. Jahrb. d. K. K. Zentralkom. f. Kunst u. hist. Denkm., Wien 1907, Heft II. Vgl. Swarzenski: Salzburg, S. 53.

nannten Elfenbein des Grafen Harrach, die nächsten Analogien¹. Für das über die Knie gelegte weiße Schutztuch lassen sich keine Vorstufen nachweisen. Es wird besonders im 12. Jahrhundert beliebt und kann namentlich in bayerischen Handschriften in verschiedenen Varianten beobachtet werden².

Kanon und Evangelistenbilder sind so getreu kopiert, daß nicht einmal in der Wahl der Farben auch nur geringfügige Änderungen vorgenommen worden sind. Eine andere Möglichkeit als in der Handschrift eine Kopie unmittelbar nach dem Original zu erblicken, erscheint damit als ausgeschlossen. Da eine Beschreibung der Bilder nur eine Wiederholung des schon einmal Gesagten sein würde, können wir uns allein auf die stilistische Beurteilung beschränken, die an Interesse um so mehr gewinnt, als der stilistische Charakter durch den Vergleich mit dem ungefähr dreißig Jahre früher entstandenen Vorbild nur um so deutlicher in die Erscheinung tritt. Für eine vergleichende Gegenüberstellung sollen die beiden Lukasbilder gewählt werden, die infolge ihres frontalen Sitzmotivs hierfür am besten geeignet sind (Abb. 37 u. 83, Taf. 16 u. 31). Der erste entscheidende Eindruck gegenüber dem Freisinger Bild ist der einer strafferen linearen Haltung. Der dort lebhaft geschwungene Kontur ist gewissermaßen erstarrt und erscheint wie am Lineal gezogen. Im Markusbilde ist es charakteristisch, wie die senkrechte Rückenlinie in dem breiten Behangtuch ihre Fortsetzung findet (Abb. 82 und 36, Taf. 30 u. 15), das nun selbst noch einen streng geschlossenen, nirgends bewegten Kontur erhält. Die Gewandstücke werden gespannt und auf breit wirkende Flächen umgestellt. Die linke Brusthälfte mit dem überhängenden Tuch, die Partien über dem rechten Knie, das über das linke Knie gezogene Mantelende und das breitflächige untere Ende des hellen Überkleides, in das die Zeichnung des Freisinger Bildes lediglich andeutend eingetragen ist, sind charakteristische Merkmale, denen der Gewandstil, indem er sich auf das farbig-lineare System aufbaut, das Gleichgewicht hält. Er ist ein Element der konturierten Fläche, die durch ihn belebt und aufgeteilt, nicht aber modelliert wird. Die Gefahr der Erstarrung aber, der noch der Meister des Sakramentars entgehen konnte, hat die künstlerisch schwächere Kraft des Raitenbuchers nicht zu bannen vermocht. Daß der Künstler weiterhin die Punktverzierungen auf den Nimben nicht nachahmt und eckig gebrochene Bandmuster statt der Freisinger Blattornamente als Schmuck für die Rahmenstreifen wählt, entspricht nur der eingehend geschilderten Tendenz, wenn auch betont werden muß, daß die mehr oder weniger perspektivisch gesehenen Rahmenbänder, die an eine Vorlage aus dem Kreise des Regensburger Heinrichs-Sakramentar etwa erinnern können, nicht völlig im Sinne des sonst in der Handschrift herrschenden Stilgefühls verarbeitet worden sind. Das mehrfach vorkommende Dreipunktmuster war dem Freisinger noch unbekannt. Es gehört dem Zeitgeschmack an und ist gegen Ende des 11. Jahrhunderts, namentlich aber im 12. Jahrhundert überall beliebt gewesen.

Die stilistische Erscheinung der vorliegenden Handschrift hat in dem künstlerisch über ihr stehenden Sakramentar des Freisinger Meisters ihre nächsten Parallelen, wie es durch die Gegenüberstellung der beiden Abbildungen 79 und 80 (Taf. 29) zwingend zum Ausdruck gebracht wird. Nur von hier aus ist es möglich, dem Künstler des Raitenbucher Codex gerecht zu werden.

¹ Swarzenski: Salzburg, S. 54, Anm. 3. Außerdem zu vgl. Paris: Bibl. Nat., lat. 8849.

² München: Staatsbibl., Clm. 17092, 17137, 22044, 21580.

Die Farbigkeit wird gegenüber der Vorlage durch die über sie hinausgehende Verwendung von Weiß, das alle Töne, ob sie blau, grün, gelb oder rot sind, aufzusaugen droht und auch ungemischt in Form von Flecken und Lichtlinien die Bildfläche überzieht, nachhaltig bestimmt. So erklärt es sich, daß trotz derselben Farbwerte in der unveränderten Zusammenstellung des Vorbildes ein farbiger Gesamteindruck wesentlich anderer Art erzielt wird. Die Farben wirken noch heller als dort, wo ebenfalls schon die weiße Farbe stark hervortreten begann. Die gleichmäßige Sättigung mit Weiß läßt die Bilder nüchtern und gleichgültig erscheinen, wie es selbst in den farblosen Abbildungen noch deutlich zum Ausdruck kommt. Die Fleischfarbe ist grauweiß, oft unangenehm hell, hart und spröde. Rote Flecken auf der Wange und ebensolche Striche auf der Stirn und am Halse treten nur schwach in die Erscheinung. Die malerische Behandlung der Haare ist nicht geändert, rot- und kastanienbraune Töne haben den Vorzug.

Selbst die Initialornamentik, für die eine gewisse Selbständigkeit in erster Linie hätte vermutet werden können, wie es bei untergeordneten und stark abhängigen Kräften mehrfach zu beobachten war, ist eine wörtliche, Zug um Zug sklavisch abhängige Wiederholung der Freisinger Formen, deren letzte Reste plastisch-organischer Vorstellung ebenso wie es bei den Evangelistenbildern beobachtet werden konnte, getilgt sind. Die neu hinzugetretenen Schmuckseiten sind anspruchslose Gebilde, die sich aus einfachen Goldmajuskeln, Purpurgrund und Ornamentrahmen zusammensetzen. Der feste Rahmenverband für die Initialseiten, unter denen das Initial zu Lukas (Abb. 87, Taf. 32) auffällt, stellt das Evangeliar an die Seite des Sakramentars, das auf den Rahmen wieder zurückgegriffen hatte, während er schon von dem Altaicher Codex und an ihn anschließend von dem Freisinger Evangeliar aufgegeben worden war.

Auf die eingangs offen gelassene Frage, ob die Handschrift in Raitenbuch selbst oder in einer auswärtigen Schreibstube entstanden sei, ist durch das Erörterungsergebnis die Antwort bereits gegeben. Da die Handschrift eine Kopie nach einem damals sicher in Freising aufbewahrten Evangeliar ist, und außerdem ein enges Schulverhältnis zum Freisinger Sakramentar nachgewiesen werden konnte, darf die Handschrift als ein Werk des Freisinger Ateliers in Anspruch genommen werden. Herzog Welf wird die Handschrift in Freising mit der Bestimmung für Raitenbuch bestellt haben, um sie dem Kloster zum Geschenk zu machen. Das Stiftungsjahr 1074 wird ihre Vollendung gesehen haben.

Zeitlich an die Freisinger Ellenhard-Künstler anschließend und durch diese nicht ganz unbeeinflusst sind in dem nördlicher gelegenen Eichstätt¹ Kräfte an der Arbeit gewesen, die durch ihre noch erhaltenen Werke das Bild der Schule in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bedeutsam bereichern. So verschieden die sich hier äußernden, völlig unvermittelt auftretenden Künstlernaturen sind, die Wurzeln ihrer Kunst vereinen sie zu dem einen Bekenntnis „Tegernsee—Altaich“, deren Geister sie in ihrer Sprache wecken. In Frage kommen zwei Werke, ein Evangelienbuch, das sich in englischem Privatbesitz² befindet und das sogenannte Gundekarianum, bekannt und berühmt als Geschichtswerk, das noch an der alten Stelle im Eichstättter Domkapitel aufbewahrt wird. Nur für diesen letzten Codex ist eine genaue Datierung möglich, während eine sichere Grund-

¹ Für geschichtliche Einzelfragen Wecker u. Welte: Kirchenlexikon, Freiburg 1888.

² Tunbridge Wells, Rusthall-House, Frank McClean.

lage für das Evangelienbuch fehlt, von dem es nur als sicher gelten darf, daß es später als das Gundekarianum entstanden ist.

Für die Beurteilung des Evangeliars sind wir allein auf die Angaben und Abbildungen des Quaritch-Kataloges¹ 1892 angewiesen, in dem unter Nr. 118 drei Farbtafeln, die Evangelisten Matthäus, Markus und Johannes, veröffentlicht sind. Ob der Codex außer den hier abgebildeten Blättern noch Bildschmuck enthält, sagt der Katalog nicht. Durch die Erwähnung des hl. Willibald im Comes ist die Handschrift mit großer Wahrscheinlichkeit für Eichstätt in Anspruch zu nehmen. Eine Eintragung auf dem ersten Blatt, die auf Würzburg Bezug haben soll², muß vorerst noch unberücksichtigt bleiben, so lange eine genaue Untersuchung des Originals nicht möglich gemacht werden kann.

In der Literatur findet sich die Handschrift bei: Swarzenski: Regensburg, S. 131, und Thoma: a. a. O. S. 30.

Das Thema für die bildliche Ausstattung, die Evangelisten in verschiedenartiger Betätigung als Mittelpunkt einer doppelten Rahmenkomposition wiederzugeben, ist gegenüber den bisher besprochenen Evangelienbüchern unverändert. In der Hauptsache kehren Altaicher Formen wieder. Erinnerungen an andere Werke, z. B. der Freisinger Richtung, klingen vereinzelt an, ohne aber die Bilderschei nung wesentlich beeinflussen zu können. Matthäus, in weißblauem Unterkleid und purpurrotem Überwurf, ist eine nur wenig abweichende Wiederholung des Altaicher Johannes (Abb. 89, Taf. 33). Das Sitzmotiv, die Drehung des Oberkörpers, die Haltung der Hände, ihr Zugreifen und die Haltung des Kopfes, sind dort vorgebildet. Nur die Stellung des einen, rechten Fußes ist geändert worden³. Gewandmotive sind hier wie dort dieselben. Markus stützt den Kopf auf und blickt in Gedanken versunken geradeaus (Abb. 88, Taf. 33). Um das Motiv glaubhaft zu gestalten, und für Hand und Ellenbogen die unbedingt notwendige Stütze zu finden, wird das linke Knie stark nach oben gezogen. Dem Markusbild im Altaicher Codex fehlte dieser Halt, so daß für einen freischaffenden Nachahmer eine Korrektur nicht zu umgehen war. Die Haltung des Oberkörpers und die entsprechenden Gewandteile sind Altaicher Besitz. Abweichend ist die Beinstellung. Die Knie sind weit auseinandergereckt und die Unterschenkel stehen fast parallel. Die Erscheinung wirkt breit und schwer und bleibt damit nicht ohne Anklänge an die Gestalten des Ellenhard-Evangeliars. Die Gewandmotive haben sich der veränderten Beinstellung entsprechend dem Altaicher Vorbild gegenüber gewandelt. Die Kleider sind grünlich-braun und dunkelrot. Johannes wiederholt das Bewegungsmotiv des Altaicher Lukas. Oberschenkel, Oberkörper, die Haltung der Hände und die Neigung des Kopfes entsprechen diesem Vorbild. Die Fußstellung ist bewegter und kann mit dem Markus des Freisinger Evangeliars, Clm. 6204,

¹ Facsimiles of illustrations in biblical and liturgical manuscripts, now in the possession of Bernhard Quaritch (1892).

² Vgl. Swarzenski: Regensburg, S. 131 Anm.

³ Die Eichstätter Fassung ist mit abgeändertem Unterkörper von einem fränkisch beeinflussten Künstler in einer Handschrift des Klosters Schäftlarn, jetzt München: Staatsbibl., Clm. 17044, wörtlich wiederholt worden. Der Oberkörper, beide Hände, Schriftband und Schreibpult sind unverändert. Das Schäftlarn Bild ist weiterhin in der ersten Hälfte des 12. Jahrh. von einem wahrscheinlich Freisinger Zeichner, der durch Regensburger Arbeiten beeinflusst ist, diesmal als Federzeichnung kopiert worden. Die Zeichnung gehört zu den Illustrationen eines Evangelienbuches, das jetzt in der Münchner Staatsbibl. als Clm. 6234 aufbewahrt wird. Auf die übrigen Zeichnungen hat bereits Beißel: Gesch. d. Evgb., S. 266, aufmerksam gemacht.

zusammengestellt werden. Die Farben seiner Kleider sind Weißblau und Grünbraun. Steinbank, Schreibpult und Platte als Schemel für die Füße bilden die übliche Ausstattung. Mit einer Ausnahme im Matthäusbild sind die Bänke gepolstert. Die Kissen sind blau und mit schwarzem Streifenmuster oder weißblauem Gitter und roten Punkten in den einzelnen Feldern verziert. Ähnlich der obere Abschlußstreifen der ohne Polster gebliebenen Bank. Die Fläche ist weiß grundiert und mit einem Netz senkrecht und wagerecht laufender, metallblauer Linien überzogen. Rundbogige und rechteckige fensterartige Öffnungen mit goldenen Füllungen beleben die Fläche, die wagerechten Trennungseisen verwenden Gold und Silber, während die breiten Zwischenflächen einheitlich blau, braun, rot und grün getönt sind. Die Pulte sind einfach wie im Altaicher Codex. Eine fast wörtliche Entlehnung enthält das Johannesbild, nur der Fuß ist kleiner geblieben und der Drache hält ein Tintenhorn, das an dieser Stelle neu und originell ist¹. Während das Matthäussymbol an das Ellenhard-Evangeliar und den Vatikanischen Codex erinnert, und die Wiedergabe des Löwen, der auf sein Spruchband niederkauert, sich an das übliche Schema hält, muß allein der Adler des Johannes als selbständige Leistung gewertet werden. Die streng stilisierte Form, die Betonung des Wesentlichen, die jede unnötige Linie ausschaltet, der Schwanz, der sich fächerartig ausbreitet, und die Flügel mit den kleinen Spiralen erinnern so sehr an getriebene, kunstgewerbliche Arbeiten, daß man unbedenklich den Eichstätter Adler mit entsprechenden Schöpfungen des Kunstgewerbes zusammenstellen darf, die als Spangen gebräuchlich und als Votivgeschenke beliebt waren. Für das benachbarte Freising läßt sich auf Grund einer Abbildung bei Meichelbeck² ein ganz ähnlich stilisierter Adler nachweisen, der eine der Breitseiten eines schon einmal erwähnten Reliquiars geschmückt hat. Zu vergleichen ist ferner die im ersten Viertel des Jahrhunderts entstandene große Adlerfibel des Mainzer Goldschmuckes³ und schließlich auch die freilich schon den ersten Jahren des 12. Jahrhunderts angehörende Spange, die sich im Essener Münsterschatz befindet⁴.

Ähnlichen kunstgewerblichen Charakter haben auch die Ornamente der Rahmen, die Kapitelle und Basen, so daß man vermuten möchte, der Eichstätter sei gleichzeitig auch Goldschmied gewesen, wie es mehrfach überliefert ist, daß mittelalterliche Künstler, Maler und Kunsthandwerker in einer Person gewesen sind.

Die Brust des Adlers und die oberen in der Abbildung dunkleren Teile der Flügel sind hellbraun, die anderen Teile der Flügel, die Schwanz-, Bein- und Kopffedern sind blauweiß, die Konturen überall schwarz. Die Krallen sind rot. Das Markussymbol ist einheitlich rot und schwarz konturiert. Die Innenzeichnung ist weiß. Der Homo des Matthäus ist wie dieser gekleidet und wird farbig nicht unterschieden. Außer bei Markus sind die Symbole nimbiert. Die Scheiben verwenden Silber und breite, schwarze Konturen, die mit weißen Punkten verziert sind. Die Einordnung der Figuren in die Rahmen-

¹ Außer in späteren Werken der Schule in der Salzburger Malerei des 12. Jahrh. — St. Florian: Stiftsbibl., Cod. XI, I, und Cod. III, I, in dem Evglr. aus Weihenstephan, München: Staatsbibl., Clm. 21580, in der mit Salzburg zusammenhängenden Arbeit in der Bibliothek des Chorherrenstiftes zu Vorau: Cod. 237 (346), und in einer durch Salzburg beeinflussten Federzeichnung des Regensburger Kreises (Ende 12. Jahrh.), Clm. 13102, der Münchner Staatsbibl.

² Meichelbeck: Hist. Fris. I, S. 245, und Rohault de Fleury: La Messe, Bd. V, S. 357, Paris 1887. Geschenk Nitkers an Heinrich III.

³ Abb. Otto v. Falke: Der Mainzer Goldschmuck der Kaiserin Gisela, Berlin 1913 (D. V. f. K.), Abb. 14.

⁴ Beste Abb. bei Beißel: Gesch. d. Verehrung Marias in Deutschland, S. 164, Freiburg 1909.

komposition erinnert ebenso an den Altaicher Codex, wie an das Ellenhard-Evangeliar, wahrt aber dem Altaicher gegenüber einen allseitig organischen Zusammenhang und ersetzt die beim Freisinger störende Zufallsrechnung durch überragende Sicherheit der Komposition. (Vgl. Abb. 89 und 56, Taf. 33 u. 22.)

Das System der Doppelrahmung ist unverändert. Neu für die Schule sind die Lünetten des Matthäus- und Markusbildes, alle anderen Motive sind Schulbesitz und bereits bekannt. Wirksame Mittel findet der Künstler in der Überschneidung von Rahmen und Giebel, der bald den Rahmen verdeckt, bald hinter ihm zurücktritt, rechts und links in Säulenhöhe wieder vortritt und mittels einer wagerecht verlaufenden Leiste, die gleichzeitig Kapitellplatte ist, die Verbindung mit der Innenlinie des oberen Abschlusses gewinnt. Die Zusammendrängung beider Rahmen, die im Matthäus- und Markusbilde über das bisher übliche Maß nicht hinausgeht, wird im Johannesbild bis zur Überwucherung des äußeren Rahmens gesteigert. Die Säulen sind meist mattgrün, verschiedentlich auch blau, Verzierungen finden sich an den Schäften bei Markus und Johannes. Die Kapitelle sind einfarbig rot, blau oder grün und kräftig schwarz und weiß konturiert. Die Deckplatten wechseln mit Gold und Silber. Die oberen breiten Abschlußflächen sind metallblau oder dunkelrot, die hier meist goldenen Konturen haben hell- und dunkelrote Begleitstreifen, die sie in der Wirkung unterstützen. Die Ornamente der äußeren Rahmen verwenden Rot, Blau, Gelb und Grün nebeneinander. Ihre Formen erinnern an Altaich ebenso wie an Freising, unmittelbar abhängig aber sind sie nicht.

Das Raumproblem, wie es mehr oder weniger stark in den zuletzt besprochenen Werken hervorgetreten ist, hat das Interesse des Eichstätters nicht beschäftigt. Es fehlen selbst die sonst bei strengster ornamentaler Haltung noch beliebten Schollen und Arkadenmotive. Die Steinbänke stehen unmittelbar auf der unteren Rahmenleiste auf, der Hintergrund ist überall gleichmäßig golden und die rahmenden Architekturteile sind Flächengebilde, die in der klaren Gliederung der Formverbände wie namentlich auf dem Lukasbilde von so ausschließlich ornamentaler Wirkung sind, wie sie bisher innerhalb der Schule in ähnlich scharfer Prägung nicht geschaffen worden sind. Im Markusbilde sprechen der Giebeleinschnitt, die Verteilung der Fenster und Arkaden, die Einordnung der Lünette mit dem hier wieder hervortretenden goldenen Hintergrund der Hauptszene und die Türme rechts und links deutlicher noch, als die auf ähnliche Elemente verzichtenden Abschlußformen des Matthäus- und Johannesbildes. Man muß sich des Ellingerschen Ringens um dieses Problem der ornamentalen Wirkung seiner Architekturmassen erinnern und vergleichen, wie der Altaicher das gleiche Bestreben befriedigte, um erkennen zu können, daß hier mit sicherem Gefühl für das Wesentliche und Nebensächliche mit der Konsequenz einer starken künstlerischen Überzeugung eine Rahmenkomposition geschaffen worden ist, die die Bestrebungen der ersten Werke zu einem gewissen Abschluß bringt.

Es entspricht dieser Tendenz, daß das Interesse des Künstlers an der menschlichen Gestalt nur gering ist. Es ist charakteristisch, wenn wie bei Markus die breite Beinstellung, mit der noch am ehesten eine Vorstellung vom Volumen des Körpers hätte erzeugt werden können, unter einer gestrafften, unbewegten Gewandfläche untertaucht. Die lebhafte Bewegung der Unterschenkel bei Johannes bleibt eine Bewegung im Kontur, die nicht in die Tiefe dringt. Die Proportionen der einzelnen Gestalten sind mittlere wie im Altaicher Codex.

Der Gewandkontur bläht und rundet sich (Matthäus), bricht eckig ab, schafft starke Überschneidungen und willkürliche Einschnitte (Johannes) oder verläuft in systematisch sich entwickelnder, langgezogener Linie (Markus). Das enge Nebeneinander dieser verschiedenen Arten des Gewandkonturs muß befremden und legt den Gedanken nahe, ob nicht mehrere Künstler, wenigstens zwei, für die Handschrift in Anspruch genommen werden müssen. Während Blatt I und II, Matthäus und Johannes, sich enger berühren, müßte für das Lukasbild eine zweite Hand angenommen werden, die sich dann allerdings auf die Gewandzeichnung und nur auf diese beschränkt haben müßte. Die Möglichkeit einer solchen Annahme besteht, und wir würden auch gezwungen sein an ihr festzuhalten, wenn nicht in einer ungefähr gleichzeitigen Handschrift aus Oberaltaich¹ ein ähnliches Nebeneinander verschiedener Gewandkonturen beobachtet werden könnte, das uns zwingt, hierin mehr als nur eine Einzelerrscheinung zu sehen. Es mag dahingestellt bleiben, ob man eine hierin sich aussprechende Freude an der virtuellen Beherrschung verschiedener Ausdrucksarten in möglichst engem Nebeneinander zu erblicken hat, oder vielleicht auch die Absicht, eine Art Musterbuch zu schaffen oder nachzuahmen, wie sie sicherlich zahlreicher vorhanden waren, als man allgemein zu glauben geneigt ist.

Der farbig-lineare Gewandstil muß im Zusammenhang mit Freising verstanden werden. Er stellt eine dem Raitenbucher Codex entsprechende Entwicklungsstufe dar, ohne daß unter dem Eindruck der lebhafter bewegten Konturen das auch hier vorgeschrittene Stadium der Erstarrung ähnlich stark in die Erscheinung treten könnte. Wenn wir auch annehmen müssen, daß die farbigen Tafeln des Quaritch-Kataloges ein nur annähernd zuverlässiges Bild der farbigen Erscheinung vermitteln, lassen sie doch so viel erkennen, daß sich der Farbengeschmack in entscheidenden Punkten von dem des Altaicher Codex als abhängig erweist. Die Farben sind hell wie jene und scheinen namentlich dem Weiß keinen allzu großen Spielraum zu gewähren. Entsprechend hellfarbig ist das Inkarnat, das hellbraune Grundtöne verwendet und mit weißen Linien auf der Stirn, über den Brauen, vereinzelt am Hals und tiefroten Strichen auf der Wange, längs des Bartansatzes, und am Halse modelliert wird. Die Gesichtszeichnung beschränkt sich auf schwarze Linien, die sicher und äußerst sorgfältig eingetragen werden. Entsprechend der Profilstellung der Gesichter bleibt von der Nase jedesmal ein Flügel verdeckt, während Braue, Nasenrücken, Spitze und der andere Flügel zusammenhängend gezeichnet werden. Von den verhältnismäßig großen, elliptisch geformten Augen mit weißem Feld, ist nur das Oberlid schwarz eingezeichnet, an dem die gleichfalls großen schwarzen Pupillen tropfenartig hängen, während ein breit aufgestrichenes Grünbraun, das ebenso längs des Nasenrückens und unter den Brauen verwendet wird, die Stelle des Unterlides vertritt. Der Mund wird durch einen unteren kurzen und einen oberen längeren an den Ecken nach unten abbrechenden schwarzen Strich bezeichnet. Der Raum zwischen beiden wird mit Rot ausgefüllt. Kontur und Innenzeichnung der Ohren sind schwarz. Die farbige Behandlung der Hände und Füße ist entsprechend. Die Konturen sind ausnahmslos schwarz. Die Zeichnung besonders der Hände mit ihren langen, ausdrucksvollen Fingern, deren einzelne Glieder durch leichte Kurvierung des Konturs hervor-

¹ München: Staatsbibl., Clm. 9511, „Gregor d. Große über Ezechiel“. Federzeichnungen: obere Reihe — Christus und zwei Heilige — untere Reihe — Petrus, Abt und Mönch (Schreiber). Farben: Roter Kontur, blaue und grüne (stark verblaßt) Hintergründe und Bögen.

gehoben werden, verdient besondere Beachtung. Gelenke werden durch kurze, rote Striche, vereinzelt auch durch Punkte bezeichnet. Nägel sind nur an den Zehen eingetragen, an den Fingern fehlen sie ohne Ausnahme. Die bisher zur Modellierung gerade der Hände und Füße verwendeten runden und ovalen, kleinen und großen, meist weißen Flecken löst der Künstler in Linien, Kreise und Punkte auf, die ein weit gefügigeres Mittel für die Aufgaben der Hand- und Fußzeichnung darstellen. Kreise mit Punkten deuten die Ferse an, ähnlich werden Knöchel und Fußbrücken gezeichnet, auf der Hand sollen fächerartig verlaufende, weiße Linien die Sehnen andeuten und vereinzelt begleiten weiße Linien den Kontur bis in die Fingerspitzen. Ob diese Versuche über das Evangeliar hinaus fortgewirkt haben, läßt sich bei dem lückenhaft erhaltenen Material nicht mehr feststellen; die uns erhaltenen späteren Werke sind sämtlich andere Wege gegangen.

Die Evangelisten haben langes, weißes Haar, das bis in den Nacken fällt und halb-lange, ebensolche Bärte. Die schwarz konturierte Haarmasse wird durch kurze, weiße Striche in einzelne Flächen zerlegt, die selbst weiß-blau grundiert sind. Nur Markus trägt gescheiteltes Haar, das die anderen in der bekannten Art mit geschwungenem Kontur gegen die Stirn absetzen. Der Bart läßt zierliche, kleine Löckchen, wie sie durch den Altaicher angeregt sein mögen. Der Schnurrbart läßt, wie üblich, einen Teil der Oberlippe frei¹.

Aus dem Zusammenfluß verschiedener, in der Schule wirksamer Richtungen ist das Eichstätter Evangeliar entstanden, das für uns am Ende eines der vielen Wege steht, die von den ersten Werken in Tegernsee und Niederaltaich ausgehen. Während unmittelbar beeinflusste Handschriften nicht erhalten geblieben sind, muß es als sicher gelten, daß Arbeiten dieser Art, vielleicht in Eichstätt selbst, entstanden sein müssen, da eine Reihe späterer Werke, die den ersten Jahren des 12. Jahrhunderts angehören, ohne derartige Zwischenglieder nicht erklärt werden können. Unter dem Namen „Eichstätter Gruppe“ werden diese im weiteren Verlauf der Untersuchung mehrfach genannt werden müssen.

Das zweite mit Eichstätt zusammenhängende Werk, das noch jetzt in Eichstätt selbst, in der dortigen bischöflichen Kurie aufbewahrt wird, ist das berühmte, unter dem Namen Gundekarianum bekannte Pontifikalbuch des Eichstätter Bischofs Gundekar II., der von 1057—1075 als achtzehnter Bischof in der Nachfolge des heiligen Willibald in Eichstätt residiert hat. Nach der urkundlichen Eintragung auf Blatt XIIIa (nach der jetzigen Zählung) hat Gundekar Buch und Bildschmuck im Jahre 1071 in Auftrag gegeben. Die Arbeit ist im Verlauf eines Jahres und zwar, wie wir noch sehen werden, von zwei Künstlern geleistet worden.

Der Codex ist bisher vorwiegend historisch und textkritisch untersucht und behandelt worden.

Lit.: Bethmann: Monum. Germ. hist. Script., Bd. VII, S. 239/53. — Waitz: Monum. Germ. hist. Script., Bd. XXV, S. 596—609. — Migne: *Cursus patrologiae latinae*, Bd. CXLVI, S. 979—1004. — J. Suttner: *Eichst. Pastoralbl.*, III., 1865 u. 67. — Chroust: *Denkmäler I*, 3, München 1906, m. Literaturangabe.

Die erste vollständige Veröffentlichung des bildlichen Schmuckes ist in der Eichstätter Festschrift von 1901 erfolgt². Kurz erwähnt wird der Codex bei Swarzenski im Regens-

¹ Vgl. Anhang, S. 155.

² Eichstätts Kunst, München 1901.

burger Band, S. 131, der die kunsthistorische Stellung andeutet, und nach ihm bei Thoma a. a. O. S. 30¹.

Nach der jetzigen Zählung beginnt der Band Gundekars mit Blatt XIII und endet mit Blatt XVIIIa. Die Malereien auf der Rückseite von Blatt XVIII sind hundert Jahre später, unter Bischof Otto I., entstanden².

- Blatt XVb Kreuzigung und thronender Christus (Abb. 91/92, Taf. 34/35)
- „ XVIa Sechs Schutzheilige (Willibald — Gunthildis) (Abb. 95, Taf. 36)
- „ XVIIb Sechs Schutzheilige (Dietker — Uto) (Abb. 96, Taf. 36)
- „ XVIIa Die ersten Bischöfe, 745—870 (Abb. 93, Taf. 34/35)
- „ XVIIb Die Bischöfe von 870—1015 (Abb. 97, Taf. 37)
- „ XVIIIa Die Bischöfe bis Gundekar, 1015—1075 (Abb. 98, Taf. 37)

Die Anlage der Bilder ist unter sich gleich. In zwei übereinandergestellten, rechteckigen Streifen sind jedesmal drei Heilige oder Bischöfe dargestellt, so daß immer sechs Gestalten auf einer Seite Platz finden. Das Eröffnungsbild ist durch breitere und höhere Streifen ausgezeichnet. Erklärende Beischriften werden um die Bildstreifen herumgeführt oder am Kopfende mit eröffnendem Goldinitial angeordnet. Außer in zwei Fällen, Blatt XVIIa und XVIIIa, in denen durchsichtige, mattblaue und grüne Töne den Hintergrund decken, bleibt wie schon öfter, zuerst im Ellinger-Psalterium, der Pergamentton als wichtiger und wirksamer Faktor für die Initialerscheinung stehen. Der Initialstamm, mit nur schmalen Spaltungen und einigen einfach verzierten Spangen, entsendet jedesmal einen einzelnen Rankenzug, der mit kurzen, knollenartigen Ablegern gedrängter, als es bisher in den zeitlich nahestehenden Werken der Fall war und ohne die dort immer erstrebte Übersichtlichkeit, die Fläche überzieht. Das Spitzblatt fehlt. Wichtig sind die wieder auftretenden, riemenartigen Geflechte (z. B. Blatt XVIIIa), die zuletzt im Ellinger-Psalterium beobachtet werden konnten. Diese ihrem ganzen Charakter nach in dieser Zeit schon reichlich altertümliche Ornamentik kann nur der Anschluß an Werke wie das Psalterium erklären, um so mehr, als wir noch sehen werden, daß ein großer Teil des Bildschmuckes entsprechende Einflüsse aufweist.

Das erste Blatt ist dem Sterben und der Verherrlichung des Gottessohnes gewidmet. Im unteren Streifen erscheinen Christus am Kreuz, Maria und Johannes, Stephaton und Longinus und zwei Engel über den Kreuzarmen. Christus, mit rotbraunem Schurz bekleidet, ist mit vier Nägeln an das Kreuz geschlagen. Er steht mit den Füßen auf dem Suppedaneum und ist in der Stellung eines Aufrechtstehenden mit wagerecht ausgestreckten, nur in den Ellenbogen leicht geknickten Armen dargestellt. Sein Haupt schmückt ein großer, blauer Nimbus, der mit dreimal fünf roten Punkten statt eines hier sonst eingezeichneten Kreuzes verziert ist. Form und Anordnung erinnern lebhaft an Edelsteinverzierungen, wie sie an dieser Stelle auf Einbänden, Reliquien- und Vortragskreuzen häufig sind.

Christus trägt langes, dunkles Haar, das in einzelnen Strähnen bis auf die Schultern herabfällt. Der Kopf ist leicht seitlich geneigt, die Augen sind weit geöffnet und blicken ins Leere.

Das Kreuz schließt oben und unten mit dem Bildrand ab. Die Kreuzbalken sind blau

¹ Ferner Kemmerich: Die frühm. Porträtmal., S. 101, München 1907. Laib u. Schwarz: Kirchenschmuck, Bd. VIII, Stuttgart 1860. Sighart: a. a. O. S. 145.

² Für die übrigen, späteren Teile des umfangreichen Werkes am besten: Eichstätts Kunst, München 1901.

und grün gestreift, so daß beim Zusammentreffen, durch den Rücken des Gekreuzigten verdeckt, jedesmal ein blauer und ein grüner Streifen einander berühren. Dem Kreuz zunächst steht links Longinus mit der Lanze in der rechten Hand, zum Stoß ansetzend. Die linke Hand hält er wie zur Abwehr erhoben. Er trägt einen kurzen, roten Rock, gelbe Hosen und grüngelbe Schuhe. Rechts steht Stephaton, in der rechten Hand den Eimer, in der linken das Rohr mit dem Schwamm. Er ist ähnlich gekleidet. Sein Rock muß grün und blau gewesen sein, die Farben sind hier sehr stark beschädigt und kaum noch zu erkennen. Ein blaues Halstuch hängt mit seinen Enden über Brust und Schulter. Beide haben kurzes, wolliges Haar. Johannes steht rechts nahe am Bildrand. Er hat einen rotbraunen Überwurf über ein weißblaues Unterkleid gehängt und hält in der linken Hand ein Buch, während er die rechte vom Mantel verdeckt an die Wange führt. Sein Haupt schmückt ein roter, weiß konturierter Nimbus. Links steht Maria, ebenfalls die Hand an der Wange, während die andere, rechte Hand herangezogen ist, um den Ellenbogen zu stützen. Die linke Hand ist im Gelenk umgebogen und berührt die Wange mit dem Handrücken. Kleid und Kopftuch sind blauweiß, der Überwurf ist purpurviolett, die Schuhe sind dunkelbraun. Ihr Nimbus ist gleichfalls rot. Die Engel über den Kreuzarmen sind beide in der gleichen, sich gegenseitig entsprechenden Haltung dargestellt. Ihre Gesten drücken schmerzliches Entsetzen aus. Sie haben den Kopf leicht nach innen gedreht und richten den Blick auf Christus. Die Kleider sind blau und gelb mit roten und schwarzen Konturen, ihre Flügel sind blau, grün und gelb. Sie tragen dunkelbraunes, mittellanges Haar mit eingeflochtenen weißen Bändern. Sie allein sind mit goldenem Nimbus geschmückt. Die der Szene beigegebenen Worte lauten:

Mortificat Jesus mortem, quam contulit
 Jesus et super astra vehit victor, quae
 victa redemit. Discipulum matri Dominus
 dat sub vice nati et Matrem nato propriam dat
 huic sibi caro.

Besonders auffallend ist die Behandlung des Hintergrundes. Blaue, grüne und goldene Flächen stehen derart angeordnet nebeneinander, daß den besonders auszuzeichnenden



Fig. 7

Persönlichkeiten der besondere Vorzug des goldenen Hintergrundes gewährt wird, während ein blauer Streifen vor allem den beiden Kriegern eine Sonderstellung gibt und gleichzeitig die Form des Kreuzes unterstreicht.

Für die Ikonographie des „Kreuzes“ kann auf Haseloff: a. a. O. S. 243 und den betreffenden Abschnitt bei Vöge: a. a. O. S. 218 verwiesen werden. Bemerkenswert ist die farbige Teilung der Kreuzbalken, die sich ähnlich nur noch im Sakramentar Heinrichs II. belegen läßt. Die verschiedenen Bildelemente sind Eigentum der abendländischen Kunst. Am nächsten stehen Darstellungen der Vöge-Schule, obwohl unmittelbare Entlehnungen nicht nachzuweisen sind. Innerhalb des bayerischen Bilderkreises ist die Komposition ohne Beispiel.

Schlagartig beleuchtet ein einzelnes Motiv, das Halstuch des einen Kriegers, die Freude des Künstlers an Dingen des Alltags, die ihm seine Umgebung bot. Das Motiv ist selbständig beobachtet und an keiner Stelle wieder zu belegen.

Im oberen Streifen thront Christus mit Seraph und Cherub. Christus sitzt in strenger Vorderansicht auf einer der üblichen Steinbänke, deren vordere Breitseite mit einem für Sitzdecken gebräuchlichen Muster verziert ist. Es besteht aus einem Netz rechtwinklig sich schneidender, blauer Linien mit diagonal gestellten Kreuzen in den so gebildeten Quadraten. Das Sitzkissen ist weiß, die musternden Querstriche sind rot. Christus trägt ein blauweißes Unterkleid und einen rotgelben Überwurf. Er ist bärtig, und hat dunkelbraunes Haar, das über der Stirn gescheitelt ist und wie unten in Strähnen auf die Schulter fällt. Der Nimbus ist ebenfalls wieder blau und rot getupft. Mit der linken Hand hält er ein Buch, das auf dem linken Knie aufsteht, die rechte ist segnend erhoben.

Cherub und Seraph mit je drei Flügelpaaren stehen einwärts gewendet und weisen mit beiden Händen verehrend auf Christus. Sie tragen blauweiße Gewänder, die nur wenig unter den alles verdeckenden Flügeln hervortreten. Die Flügel verwenden Grau-Weiß, Blau und Gelb, braune Deckfedern und kräftig rote und schwarze Konturen. Beide sind mit goldenen Nimben wie schon die Engel im unteren Bilde geschmückt, sie haben die gleiche Haartracht und verwenden wie diese weiße Bänder im Haar.

Der goldene Hintergrund, der erst über einem blauen Abschlußstreifen in Knöchelhöhe ansetzt, wird entsprechend der Dreizahl der Dargestellten durch zwei senkrechte blaue Streifen aufgeteilt, während grüne Streifen nach außen hin gegen das Pergament abschließen. Eine mauerartige Bekrönung vereinigt ohne besonderen architektonischen Aufwand einfache spitzhelmige oder flachgedeckte Türmchen und gemauerte Flächen, die winklig aneinanderstoßen. Stützen oder Säulen, die durch jene senkrechten Farbstreifen nur notdürftig ersetzt werden können, fehlen.

Die Deutung der Darstellung ist durch folgende Beischrift gegeben:

Laudat in excelsis te sanctum spiritus
omnis — te Cherubim laudat, Seraphim te
semper adorant et prece continua sanctus
clamant et osanna.

Indessen fehlen die entscheidenden Attribute¹. Das für den Cherub charakteristische Rad fehlt ebenso wie die Einzeichnung der Augen auf den Flügeln und die Einziehung des unnimbierten Kopfes zwischen die Flügel als Kennzeichen des Seraph. Nur die Dreizahl der Flügelpaare entspricht dem für sie ausgebildeten Typus. Cherub und Seraph sind Schöpfungen der byzantinischen Kunst und sind in abendländischen Handschriften in

¹ O. Wulff: Cherubim, Throne und Seraphim, Diss. Leipzig, Altenburg 1894. A. Haseloff: a. a. O. S. 256.

der reinen Ausbildung des Ostens nur ganz selten zu belegen. Häufiger sind Umbildungen nach Art der vorliegenden Darstellung, die das Vorhandensein einer byzantinischen Vorlage nicht notwendig voraussetzen. Die Untersuchungen Vöges und auch Haseloffs haben erwiesen, daß zahlreiche byzantinische Typen und einzelne Motive schon frühzeitig in die abendländische Kunst eingedrungen sind, die schon bald ihre Herkunft vergessen haben und mannigfach abgeändert und mit abendländischen Elementen durchsetzt, nunmehr als „abendländisch“ bezeichnet werden können. Besonderes Interesse beanspruchen die weißen Bänder in den Haaren der Engel, die Weiterbildungen eines weißen Diademreifens sind, der für Engeldarstellungen schon der altchristlichen Kunst geläufig ist und innerhalb der bayerischen Malerei im Münchner Perikopenbuch (Cm. 15713) zum ersten Male belegt werden kann. Aus einer zunächst einfachen Verdoppelung des Streifens entsteht nach und nach das Bandmotiv, das nun an vier, fünf oder mehr Stellen des Haares verwendet wird, ohne aber der Verwendung des Diadems entsprechend, die ausschließlich Engellerscheinungen auszeichnende Bedeutung zu verlieren¹.

Es folgen die Darstellungen der sechs Schutzheiligen der Diözese und der Bischöfe bis auf Gundekar. Je drei Gestalten werden zu einer Reihe vereinigt, die immer ganzfigurig unter Bögen- oder Giebelstellungen stehen. In diesem Zusammenhang muß auf Swarzenskis Ausführungen, Regensburg, S. 185, verwiesen werden, der Beziehungen zu den literarisch überlieferten Bildnisreihen der karolingischen Wandmalerei vermutet. Andererseits muß auf das in der Plastik ausgebildete analoge Kompositionsschema aufmerksam gemacht werden, das in der Abwandlung frühchristlicher Vorbilder eine fast ständige Erscheinung an Reliquienschreinen und Altarantependien ist².

Wie auf Blatt XVIIa stehen Giebel und Bögen abwechselnd nebeneinander, an anderer Stelle werden nur Bögen oder nur Giebel verwendet, vereinzelt sind Architekturen, Mauerflächen mit Türmen und Zinnen gewählt und nur einmal wachsen sich die Stützen zu Türmen aus, zwischen denen sich Mauerflächen ausbreiten, die denen des Verherrlichungsbildes ähnlich sind. Papst Victor (Abb. 98, Taf. 37) ist durch ein ihn umgebendes Stadtbild besonders ausgezeichnet. Auf den beiden letzten Blättern sind die Giebelbalken phantastisch geschachtelt und erzeugen mit schichtweise wechselnden Farben einen unruhigen und unerfreulichen Eindruck. Verschiedentlich schlingen sich Ranken um die Säulen, die bis zu den Abschlußbögen hinaufklettern und in kleinen Blüten endigen, die sich aus einem gelben Kern und vier weißen Blütenblättern zusammensetzen. Blatt XVIa verwendet eine wagerechte Abschlußleiste, an der blaue Vorhänge befestigt sind, die wie im mittleren Bild der unteren Reihe senkrecht herunterhängen oder wie überall sonst in der Mitte auseinandergeschlagen und in halber Säulenhöhe gerafft und befestigt werden.

Die trennenden Säulen sind einfach blau, grün oder rot und nur einmal, Blatt XVIIIa, mit einem quadratischen Muster — Blau auf Weiß — bedeckt. Für die Basen kommen verschiedene Formen zur Anwendung, einfache schmucklose Platten und eigenartige, vielfach variierte Volutenmuster (∪ ∪ ∪ ∪). Die Kapitelle sind meist schmucklos, einfache, fächerartige Blattmuster bleiben vereinzelt. Die Deckplatten sind im Verhältnis zu schwer, sie sind rot konturiert und verwenden Gold, Blau und Grün. Die sonst zwischen Kapitell

¹ Vgl. Vöge: a. a. O. S. 306/7.

² Beispiele des 10. Jahrh., München: Bayer. Nationalmuseum, Reliquienkasten; Quedlinburg: Schatz der Stiftskirche, Reliquienkasten. Beispiele des 11. Jahrh., Paris: Musée Cluny, Pyxis Nr. 1053 und Altarvorsatz (Heinrichs II.) aus dem Dom zu Basel.

und Säulenschaft übliche Platte wird regelmäßig durch eine goldene Scheibe ersetzt, die mit nur zwei Ausnahmen mit einem einfachen Schneckenmuster verziert ist¹. Bögen, Giebel, Zinnen und Türme verwenden in buntem Wechsel Rot, Blau, Grün, Schwarz und Weiß, Zinnenkränze und Fensteröffnungen, Turmspitzen und vereinzelt auch ganze Turmhelme Gold und weniger oft Silber.

Ein besonders wirksames Mittel, eine Belebung der Bildreihen zu erzielen, hat sich der Künstler mit der verschiedenartigen Behandlung der Hintergründe geschaffen. Goldene, rechteckige Flächen wechseln mit wagerecht, geschwungen und schräg gestreiften Gründen. Einmal ist der Hintergrund muschelartig; rhomben- und mandorlaartige Flächen kommen vor und runde Scheiben werden übereinander gestellt. Grün, Blau und Gold kehren überall wieder. Gold wird für die eigentliche Hintergrundsfläche, oder bei gestreiften Gründen für den mittleren Streifen verwendet. Die anderen Teile wechseln mit Blau und Grün. Blaue und weniger oft grüne Streifen, die aber in keinem Falle über Knöchelhöhe hinaufreichen, bilden den unteren Abschluß. Abbildung 93 (Taf. 34/35) zeigt die Hintergründe unten rechts und links und die Kasel des hl. Willibald einheitlich gemustert. Das Muster selbst ist bekannt, es steht blau auf Purpur mit kleinen, goldenen Kreuzen in den Quadraten. Die auffallende, sich gleichsam überstürzende Verwendung auf nur einem Blatt wird mit noch anderen bald zu behandelnden Eigentümlichkeiten gerade dieses Blattes besondere Bedeutung gewinnen.

Die Gestalten jeder Reihe werden zu geschickt bewegten Gruppen zusammengefaßt. Die seitlich stehenden Bischöfe und Heiligen wenden sich der Mitte zu, halten die Hände verehrend erhoben oder suchen hinweisend die Aufmerksamkeit auf die Mitte zu lenken. Sie sind mit Buch, Spruchband und Krummstab dargestellt. Der Stab wird mit der rechten oder linken Hand gehalten, liegt im Arm, überschneidet den Körper und oft auch die benachbarte Bildfläche. Die Nimben sind ohne Ausnahme blau. Von den Bischöfen ist nur Willibald nimbiert, der Nimbus Gundekars ist eine deutlich erkennbare, spätere Zutat.

Die Frauentracht ist die übliche. Sie besteht aus einem blauweißen Kopftuch, dunkelbraunem, eng anliegendem Kleid, das auf dem Boden aufsteht und sich in Falten über die Schuhe legt, und einem grünen Umschlagtuch. Unter den Heiligen ist der hl. Vitus (Abb. 95, Taf. 36) durch den halblangen, weltlichen Rock und einen auf der Schulter geknoteten Mantel kenntlich gemacht. Der hl. Wunnebald desselben Bildes und die Heiligen Kadold, Anno, Deothard und Uto tragen lange, kuttenartige Mönchsgewänder, die am Hals eng anschließen. Die Heiligen Dietker und Sola sowie die nachfolgenden Bischöfe sind unter sich gleich gekleidet. Das Ornat wird der Zeit Gundekars entsprechen. Verschiedentlich fehlt das Pallium, das Manipel erscheint zweimal, das hier noch in der Hand gehalten wird, während es später fast ausschließlich über den Arm gelegt erscheint. Kopfbedeckungen fehlen, nur Papst Viktor trägt die ihn kennzeichnende Tiara². Die Kaseln sind blau, grün oder rot. Über die immer hellgetönte Alba wird ein Netz weißer, rechtwinklig sich schneidender Linien oder aneinander gereihter Kreise gespannt, das den Eindruck leichter Spitzengewebe erweckt und auch in den Abbildungen, besonders Abbildung 97/8 (Taf. 37), deutlich zu erkennen ist.

¹ Entsprechende Formen sind mir noch einmal in dem Perikopenbuch der Bremer Stadtbibl., Hdschr. b. 21, Bl. 125 b, bekannt geworden.

² Eine Zusammenstellung päpstlicher Kronen vgl. Roh. de Fleury: La Messe, Bd. VIII, Taf. DCLVII ff., Paris 1898.

Die Säulen, Bögen und Giebel haben lediglich rahmende Bedeutung. Vereinzelte perspektivische Versuche gerade an Türmen ersticken unter dem Zwang der breiten Mauerflächen. Von der Darstellung des Raumes ist der Künstler weit entfernt, wie es das Stadtbild des letzten Blattes ganz besonders deutlich macht. Mauerstreifen und Türme, die nur noch durch die Form ihrer Helme daran erinnern, daß sie ursprünglich mehr als nur rechteckige Streifen waren, werden um eine goldene, auf die Spitze gestellte, quadratische Fläche herumgeführt. Man muß sich der Stadtbilder anderer Handschriften, namentlich der Vöge-Schule, erinnern, um die starke ornamentale Einstellung verstehen zu können, die hier deutlicher als an anderen Stellen der Handschrift ihren Ausdruck gefunden hat.

Es muß als sicher gelten, daß die grünen und blauen Abschlußstreifen in gewissem Sinne als Landschaftsandeutung zu gelten haben, obwohl andererseits wieder die Erdschollen als die an dieser Stelle natürlichste Ergänzung fehlen¹ und die Gestalten ohne Stütze für die Füße gelassen werden, sofern sie nicht an dem unteren Abschlußkontur einen nur notdürftigen Halt finden. Die Streifen und Flächenmuster dienen allein der Absicht, das Nebeneinander von dreißig stehenden Gestalten zu beleben. Von einer Bedeutung als „Landschaft“, die sie in der Form wagerechter Streifen in der karolingischen und ottonischen Malerei gehabt haben, kann nicht gesprochen werden, obwohl man annehmen muß, daß Vorlagen dieser Art die entscheidenden Anregungen gegeben haben. Das Vorkommen der gemusterten Hintergründe (Abb. 93, Taf. 34/35) gewinnt im Zusammenhang mit einer anderen Beobachtung besondere Bedeutung. Auch an der Hand der beigegebenen Abbildungen ist es unschwer zu erkennen, daß dieses Blatt mit seinen sechs Darstellungen stilistisch eine Sonderstellung einnimmt. Es fehlen die leichten, oft unmerklichen Schwingungen in den Körpern, die den übrigen Gestalten eine gefällige Beweglichkeit verleihen. Die Bewegungen sind härter und namentlich da charakteristisch, wo aller Nachdruck auf Arm und Hand liegt. Die Arme hängen schwer in den Schultergelenken, ohne daß eine Bewegung aus den Gelenken heraus fühlbar würde, gerade im Gegensatz zu den Gestalten des anderen Künstlers, der ihre Bewegungen aus den Gelenken heraus entwickelt und damit den Eindruck einer gewissen Eleganz erzeugt. Entscheidend sind die kurzen, runden Köpfe mit auffallend dunkelgelber Fleischfarbe, mit schwarzen, lackartig glänzenden Konturen und leuchtend weißen Augenfeldern, während der zweite Künstler ausschließlich helle, fast durchsichtige Farben verwendet. In der Zeichnung der Hände fällt die sicher behandelte Einzelform auf, die Zeichnung der einzelnen Finger, namentlich des Daumens, im Gegensatz zu der mehr andeutenden Behandlung in den anderen Darstellungen der Handschrift. Der Gewandstil zeigt verwandte Züge, nur ist der Farbauftrag breiter und schwerfälliger, die Farben selbst sind hart und trocken. Die Vorliebe für gemusterte Stoffe und Hintergründe, sowie die Typenbildung weisen in eine ganz bestimmte Richtung: Regensburg und das Sakramentar Heinrichs II. Die beiden Gestalten der oberen Reihe lassen sich unmittelbar mit Ulrich und Emmeram im Bilde der himmlischen Krönung (Abb. 94, Taf. 34/35) vergleichen. Tracht und Haltung sind dieselben. Die charakteristische Haltung der Arme findet sich dort vorgebildet. Ebenso die breiten, kurzen Köpfe, die Zeichnung der leicht geschwungenen Nase, die schwarzen Linien zwischen Braue und Oberlid und die weißen Augenfelder mit den kleinen, stechend schwar-

¹ Die streng stilisierte Schollenreihe, Abb. 98, Taf. 37, ist ihrem farbigen Charakter nach eine spätere Zutat.

zen Pupillen. Die Inkarnatbehandlung ist eine Vergrößerung der im Sakramentar geübten Technik. Die Farben, die dort ineinanderfließen und den Eindruck schwellenden Fleisches vermitteln, stehen hier hart nebeneinander. Die mittlere Gestalt der unteren Reihe kommt den Vorbildern am nächsten, die Verschmelzung der Töne ist hier bis zu einem Grade erreicht, die in der Abbildung über das tatsächliche Maß hinaus gesteigert erscheint, in Wirklichkeit aber weniger weich und ausgeglichen ist. Die hellbraunen Fleischfarbtöne des Sakramentars haben sich in Ockergelb und Rotbraun gewandelt. Die Farben des Eichstätters sind zäh und glänzen ölig.

Sicher ist, daß der Künstler in Regensburg gelernt hat. Warum er aber nur mit einem Blatt an der Ausmalung des Pontifikalbuches beteiligt ist, läßt sich nur noch vermuten. Er ist vielleicht kurz vor der Vollendung des Werkes nach Eichstätt zurückgekehrt, wo ihm als dem Weitgewanderten wenigstens noch ein Blatt, für das der dekorative Rahmen schon fertiggestellt gewesen sein mag, zur Ausschmückung eingeräumt wurde.

Der Künstler der übrigen Blätter, der Meister des Pontifikalbuches, wie wir ihn nennen wollen, vertritt im Farbengeschmack, im Gewandstil und in der Typenbildung mit gleichzeitigen Anklängen in maltechnischer Beziehung an das Freisinger Evangelienbuch, Clm. 6204, die Tegernseer Ellinger-Richtung. Die Gewänder legen sich weich und schmiegsam um den Körper, dessen Lebensfähigkeit glaubhafter als vielleicht jemals bisher gemacht wird. Die Modellierung geschieht mit den dort geübten farbigen Mitteln, ohne jedoch auf die schwarzen Trennungslinien, Faltenzüge und Konturen, wie sie der Freisinger Codex verwendet, zu verzichten. Weiß wird sparsam verwendet. Der emailartig weiche Ton des Ellinger-Evangeliars ist aber nicht erreicht worden. Die Aufhellung der Farben wird nur für Blau und Grün durchgeführt. Andere Farben, namentlich Rot und Braun, gehen nach der ersten Stufe bereits in reines Weiß über. Ansätze zum farbig-linearen Stil (Abb. 96, Taf. 36, Kadold, und Deothart), den wir für diese Zeit als herrschend erkannt haben, müssen als ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack betrachtet werden, dem sich der an älteren Werken unserer Schule geschulte Künstler nicht vollständig hat entziehen können.

Die Gesichtsfarbe ist hell. Leider sind nur wenige Köpfe völlig unversehrt geblieben, die große Mehrzahl ist entweder durch Abblättern der Farbe stark beschädigt oder rücksichtslos übermalt (vgl. Abb. 96, Taf. 36, unten links). Die Nase wird mehr als bisher üblich mit der Farbe gezeichnet, schwarz sind nur zwei im spitzen Winkel aneinanderstoßende Häkchen, die Nasenspitze und Flügel vorstellen sollen (∨). Erst die breit geschwungenen Brauen sind wieder sorgfältig schwarz ausgezogen. Mehrfach bringen rote Linien, die unterhalb der Brauen verlaufen, das Zurücktreten der Augenhöhle gegenüber der Stirn überraschend zum Ausdruck. Beide Augenlider sind schwarz eingezeichnet, beide schwingen ungefähr gleich stark und stehen elliptisch gegeneinander. Die verhältnismäßig großen Pupillen, die ängstlich am Oberlid haften, reichen fast bis an das Unterlid, ihre Stellung bei Profildrehungen ist richtig beobachtet. Ein mit dem Pinsel vertriebenes Gelbgrün tritt verstärkend neben das Unterlid.

Wie schon einmal innerhalb der Schule, im Ellenhard-Evangeliar, wird auch hier der Versuch gemacht, das Auge selbst zur Darstellung zu bringen. Der Künstler hat sich hierfür auf das Eingangsbild beschränkt, das mit den schon größeren Köpfen in erster Linie in Frage kommen mußte. Für die Beurteilung kann nur der Kopf des Gekreuzigten herangezogen werden, da nur dieser sich unversehrt erhalten hat. An die Stelle des

einfachen, mehr oder weniger großen Pupillenpunktes tritt ein schwarzer Kreis, der das obere Lid berührt, bei einem der Engel auch zu überschneiden scheint. Er wird mit blauvioletter Farbe sorgfältig ausgefüllt, in dessen Mitte (vgl. Abb. 92) ein kleiner, schwarzer Punkt die eigentliche Pupille bildet. Beziehungen zum Uta-Codex sind deutlich, der dasselbe Verfahren kennt. Abweichend überschneidet dort das Oberlid den Augenkreis, der statt blauviolett, gelb oder grün grundiert ist. Der Eichstätter Künstler wird auf seinen Reisen, die ihn u. a. nach Tegernsee geführt haben müssen, auch den Weg über Regensburg gefunden haben. Die Augen sind größer als die betreffenden im Uta-Codex und die blauvioletten Füllungen entsprechen in weit stärkerem Maße der düsteren Traurigkeit des Kreuzigungsbildes, als es die braungelben oder gar grünen Töne des Uta-Codex vermocht hätten. Der Ausdruck dieser Augen (vgl. Abb. 92, Taf. 34/35), die in schmerzhafter Versunkenheit aber nicht ohne sieghaften Glanz ihren Blick geradeaus ins Leere richten, sowie der Ausdruck körperlicher Qualen im schmerzverzerrten Mund sind Höhepunkte der Kunst jener Zeit.

Der Mund wird mit zwei verschiedenen langen Strichen angegeben, von denen der obere wellenförmig schwingt. Eine Färbung der Lippen ist nur vereinzelt erfolgt.

Finger und Zehen sind lang und ohne Gliedzeichnung. Die Konturen sind schwarz, nur die Linien der Innenzeichnung, zur Bezeichnung beispielsweise des Handballens, verwenden Rot. Der Körper des Gekreuzigten ist besonders schlecht erhalten und trägt Spuren späterer Übermalung. Man darf aber vermuten, daß breite, weiße Flächen die Modellierung ursprünglich besorgt haben. Besonderes Interesse beansprucht die Zeichnung der Arme, die für den Ellenbogen ein eingehendes Studium des Gelenks voraussetzt. Ähnliche Versuche, Gelenke und Muskelpartien „naturalistisch“ zu zeichnen, konnten bereits in dem Kreuzigungsbild des Freisinger Sakramentars beobachtet werden, denen wenig später der Meister des Krakauer Heinrichs-Evangeliars mit seinem Kreuzigungsbild folgt. Solche Äußerungen sind wichtig für die Beurteilung der künstlerischen Grundstimmung. Sobald der Bann starrer Kleidermassen sich löst, und der Körper unverhüllt in die Erscheinung tritt, zeigt sich eine Freude an der Darstellung des Wirklichen, die nur als die Anbahnung eines neuen künstlerischen Bekenntnisses gewertet werden kann. Wir stehen mit den genannten Werken im letzten Viertel des Jahrhunderts an der Schwelle der hochromanischen Zeit, deren zeichnerischer Stil in diesen auf Nachahmung der Naturform dringenden Körperzeichnungen sich ankündigen scheint.

Die Haarmasse ist wie üblich schwarz konturiert, verzichtet aber mit nur wenigen Ausnahmen auf die sonst geübte Teilung durch schwarze oder dem Grundton entsprechende farbige Striche. Namentlich ist bei den Greisen ein die ganze Fläche füllendes, flockenartiges Weiß eine charakteristische Erscheinung, selbst die Bärte setzen vereinzelt ohne Kontur gegen das Gesicht ab, sind flockig wie das Haar und fast durchsichtig im Ton. Als Haarfarben werden verwendet Grauweiß, Kastanienrot und Schwarzbraun. Die Bärte sind kurz geschnitten und lassen mit dem Schnurrbart, der wieder über dem Mundwinkel ansetzt, eine größere ovalförmige Fläche stehen, die den Mund stärker hervortreten läßt. Das Haar wird entweder über der Stirn gescheitelt oder mit geschwungenem Kontur gegen die Stirn abgesetzt. Die sonst mehrfach beobachteten kleinen Stirnlöckchen fehlen. Die Tonsur tritt wenig hervor. Durch die Haartracht sind nur die Kriegsknechte im Kreuzigungsbild unterschieden, sie tragen kurzes, perücken-

artig anliegendes Haar, das in einzelne, den Kontur lebhaft bewegende Löckchen zerfällt. Es fragt sich, ob für Eichstätt ein besonderes Atelier angenommen werden muß, ob für bestimmte Zwecke Künstler von auswärts erbeten oder die Handschriften in fremden Schreibstuben für Eichstätt hergestellt worden sind. Das Vorkommen zweier, ihrem Charakter nach so verschiedener Werke, wie das Evangeliar und das Pontifikalbuch, legt derartige Fragen nahe, auf die eine bindende Antwort aber nicht gegeben werden kann. Immerhin läßt sich aber im Zusammenhang mit später zu behandelnden Werken, die eine besondere Handschriften-Gruppe, der wir weiter oben den Namen Eichstätter Gruppe gegeben haben, notwendigerweise voraussetzen, mit einiger Sicherheit vermuten, daß Eichstätt eine eigene Mal- und Schreibstube besessen hat, von deren Produktion uns nur ein ganz geringer Bruchteil erhalten geblieben ist. Wie weit Kräfte von auswärts, vielleicht durch Gundekar selbst, nach Eichstätt gezogen worden sind, muß dahingestellt bleiben. Die Beziehungen beider Künstler des Pontifikalbuches zu Regensburg und des Hauptmeisters zu Tegernsee und Freising, lassen namentlich für diesen vermuten, daß ihn Gundekar vielleicht aus dem zentral gelegenen Regensburg nach Eichstätt geholt hat, zumal die künstlerische Tätigkeit nach längerem Brachliegen, durch Kräfte unserer Schule angeregt, in Regensburg zu neuer Entfaltung drängte, und man dort sich anschickte, ein Werk wie das kurz nach 1080 vollendete Evangelienbuch Heinrichs IV., die sicherlich bedeutendste Leistung des ausgehenden Jahrhunderts in Bayern, zu schaffen. Swarzenski hat diesen Handschrift, die er als das letzte Dokument der Regensburger Schule im 11. Jahrhundert betrachtet, ihren kulturhistorischen Rahmen gegeben. Seine Untersuchungen über Ort und Zeit ihrer Entstehung liefern zwingende Ergebnisse. Der Codex ist in Regensburg kurz nach 1080 entstanden und ist das künstlerisch-politische Bekenntnis der Metropole in dem Streit der beiden großen Mächte, Kaiser und Papst. Als geistiger Mittelpunkt des Landes mußte Regensburg notwendigerweise an den politischen Ereignissen Anteil haben, so daß, wenn irgendwo in Bayern, an dieser Stelle der Boden bereitet sein mußte, den Gedanken zu einem Werk wie das Evangeliar reifen zu lassen. In diesem Sinne ist es ein rein Regensburger Erzeugnis, während es als Kunstwerk nur im Verbande unserer Schule verstanden werden kann. Nachdem das Münchner Perikopenbuch und die Bertolt-Gruppe, die noch Swarzenski für Regensburg in Anspruch nehmen konnte, ihren Platz innerhalb der künstlerischen Entwicklung Salzburgs gefunden haben¹, kann für Regensburg nach der Vollendung des Uta-Codex und des schon im Rahmen unserer Schule entstandenen vatikanischen Codex nur noch mit einer Zeit des Niederganges auf dem Gebiet der Buchmalerei gerechnet werden. Wir haben zu zeigen versucht, wie im Verlauf der ersten Hälfte des Jahrhunderts Regensburg die künstlerische Führung gegenüber einer sich aus lokaler Gebundenheit lösenden Schule nicht hatte behaupten können, die sich in fortschreitender Entwicklung über das ganze Land ausbreitet und deren Einfluß sich auch die byzantinische Richtung in Salzburg nicht hat entziehen können. Der über die Grenzen Bayerns hinausreichende, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Entwicklung der böhmischen Buchmalerei maßgebend bestimmende Einfluß der Schule, kann in diesem Zusammenhang nur an-

¹ Buberl: Über einige Werke der Salzburger Buchmalerei des 11. Jahrh. Kunstgesch., Jahrb. d. K. K. Zentralkom. für Erforsch. u. Erhalt. der Kunst- u. hist. Denkmale, Bd. I, 1907, S. 29. Swarzenski: Salzburg, S. 48.

gedeutet werden¹. In Regensburg wird in der Hauptsache die lange Zeit herrschende kunstfeindliche Politik, wie sie beispielsweise in der Wirksamkeit eines Otloh von St. Emmeram ihren Ausdruck findet, und deren geistige Grundstimmung Swarzenski ausführlich behandelt hat, einer künstlerischen Tätigkeit entgegengestanden und damit auch das Eindringen unserer Schule gehindert haben. Eine Strömung wie diese, die immer nur eine zeitlich begrenzte Bedeutung haben kann, mußte namentlich in Regensburg sich selbst überleben. Das letzte Viertel des Jahrhunderts hat wieder künstlerische Tätigkeit gesehen und es ist bezeichnend, daß der bedeutendste Auftrag, den Regensburg jetzt zu vergeben hatte, einem Künstler unserer Schule zugefallen ist. Der stilistische Zusammenhang des Evangeliiars vor allem mit dem Freisinger Sakramentar ist schon von Swarzenski ausdrücklich betont worden. Seine ausführliche Behandlung des Codex macht eine nochmalige Beschreibung der Handschrift und der Bilder überflüssig. Es bleibt nur hervorzuheben, daß die Beziehungen zum Sakramentar so ausgesprochenen Charakter tragen, — die Körpergestaltung, die Typenbildung, den Faltenwurf und den im Sinne des Sakramentars gehandhabten farbig linearen Gewandstil kann allein ein enger Zusammenhang mit dem Sakramentar erklären, — daß der Codex in seine nächste Umgebung gerückt werden muß und es sich fragt, ob der Künstler in Freising studiert hat oder vielleicht sogar von dort nach Regensburg gekommen ist. Die Stellung des Evangelienbuches kann aber nur dahin formuliert werden, daß es als ein Werk unserer Schule in Regensburg entstanden ist; denn eine autochthon Regensburger Schule hat es seit der Vollendung des Uta-Codex im 11. Jahrhundert innerhalb der bayerischen Malerei nicht mehr gegeben.

Während der Codex in Regensburg selbst ohne Eindruck geblieben zu sein scheint, können Beziehungen zu einem nach Tegernseeweisenden Sakramentar und einem allerdings schon dem 12. Jahrhundert angehörenden, schon einmal genannten Perikopenbuch aus Altomünster nachgewiesen werden.

Mit dem Tegernseer Sakramentar bilden ein Psalterium und ein Lektionar, die sich

¹ Die Klärung dieser Beziehungen zwischen Bayern und Böhmen muß einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben, da es zurzeit unmöglich ist, die verschiedenen Hdschr. kennen zu lernen. Es darf zudem vermutet werden, daß durch eingehende Bibliotheksforschungen das bisherige Bild eine wesentliche Ergänzung erfahren dürfte. An dieser Stelle kann nur die bisher erschienene Literatur zusammengestellt und im Anschluß an Swarzenski und Lehnert eine Reihe von Hdschr. dieser böhmischen Gruppe genannt werden.

V. Sokolowski: Rzędza z Kosci sloniowej XI wieku i najstarsze ksiazki liturgiczne w Polsce, S. 17. — G. Swarzenski: Regensburg, S. 130 u. 184. — E. Thoma: a. a. O. S. 32. — F. Lehnert: Caska skola Malisska XI wieku I. Korunovacui Evangelistar Krale Vratislava, m. Farbt., Prag 1902. — A. Podlaha: Katalog der Bibl. des Metrop.-Kap. v. Prag, Beschr. u. Abb. des Evangelistars von St. Veit, Prag 1904.

Nach dem Stand der heutigen Forschung setzt sich die Gruppe aus folgenden Handschriften zusammen: Prag: Öffentl. u. Univ. Bibl., Cod. XIV, A. 13 (der Wyschehrader Codex). — Prag: Archiv d. Metrop.-Kap., Evangelistar von St. Veit. — Gnesen: Archiv d. Erzbisch. Kathedr., Codex aureus. — Krakau: Museum des Fürsten Czartoryski, Codex XX (Codex aureus Pultoviensis).

Für die Ikonographie muß das Freisinger Sakramentar Bedeutung erlangt haben. Beziehungen zu einem Perikopenbuch aus Altomünster der Münchner Staatsbibl. (Cm. 2939), das schon dem 12. Jahrh. angehört, haben nur bedingte Bedeutung, als sie auf eine nicht mehr erhaltene Schulhandschrift des ausgehenden Jahrh., etwa des Freisinger Kreises, schließen lassen, die für die böhmischen Künstler wichtig gewesen sein muß und die sich im Altomünsterer Perikopenbuch in einer mehr oder weniger veränderten Kopie erhalten hat.

gleichfalls auf Tegernsee lokalisieren lassen, eine bestimmte Gruppe. Das Sakramentar (Rossiana, Wien-Lainz, Handschrift 4, VIII, 143), hat Tietze¹ bekanntgemacht, der auch die kunstgeschichtliche Stellung richtig andeutet. Die Hervorhebung des hl. Quirinus im Kalender und seine Auszeichnung in der Litanei des erwähnten Psalteriums, das sich auf das engste an das Sakramentar anschließt, zwingen den Codex für Tegernsee in Anspruch zu nehmen. Die Handschrift enthält außer der künstlerisch ausgeführten Präfation (Blatt 8 b, Abb. 99, Taf. 38) und einer Reihe kleiner Initialen ein ganzseitiges Kreuzigungsbild (Blatt 9 a, Abb. 100, Taf. 38) als Kanonillustration. Der Codex schließt sich damit jener Reihe von Sakramentaren an, die gelegentlich der Besprechung des Freisinger Ellenhard-Sakramentars gekennzeichnet worden ist. Eine besondere Bedeutung gewinnt die Darstellung dadurch, daß sie offensichtlich zwei Bildprinzipien miteinander verschmilzt, den rechteckigen Rahmen mit den Medaillons, der zum ursprünglichen Kreuzigungsbild gehört, und die mandorlaförmige Innenrahmung mit den Evangelistensymbolen, deren Zusammenhang mit dem „Majestasbilde“ deutlich ist. Die hier vorliegende Bildform ist ein sonst nicht zu belegendes Stadium jenes Prozesses innerhalb der Sakramentarillustration, der das Kreuzigungsbild zugunsten des Majestasbildes zu verdrängen trachtet, oder, wie im Freisinger Codex, diesem nebenordnet. Das „Te igitur . . .“ des Kanonanfangs steht in Goldschrift auf dem Mandorlarahmen, der von zwei silbernen Leisten eingefasst wird.

Die Kreuzigung selbst steht mit den entsprechenden, bisher behandelten Szenen in engstem Zusammenhang. Aber auch hier kann von einer schematischen Wiederholung eines der bisher bekanntgewordenen Kreuzigungsbilder nicht gesprochen werden. Die Darstellungen sind individuell verschieden und schöpfen, den Forderungen sich anpassend, die dem liturgischen Charakter der betreffenden Handschrift oder der persönlichen Neigung des Künstlers entspringen können, aus dem Formenschatz jener großen historisierend erzählenden Kreuzigungsszenen, wie sie zu Beginn des Jahrhunderts bereits fertig vorgelegen haben. So erscheinen im vorliegenden Falle die Personifikationen der Ekklesia und Synagoge und, statt der Engel oberhalb des Kreuzes, die Hand Gottes mit einem dahinter schwebenden Kreuz.

Das einfache Nebeneinander, Kreuz, Maria und Johannes in hochgestelltem Rechteck wird nach Möglichkeit beibehalten, und es fragt sich, ob nicht die Bilder der Ekklesia und der Synagoge darum in den Seitenmedaillons untergebracht worden sind, um das Nebeneinander der Hauptpersonen nicht stören zu müssen und ob nicht vornehmlich aus diesem Grunde auf die schon mehrfach beobachtete Rahmenkomposition mit den Medaillons zurückgegriffen ist, die speziell in Tegernsee durch das weiter oben besprochene Paulusbild (Clm. 18128) bekanntgeworden ist. Während Krone und Kelch die Ekklesia kennzeichnen, wird die Synagoge durch die geöffnete Gesetzesrolle charakterisiert, die von ihrer rechten Hand ausgeht und den größten Teil ihres Gesichtes verdeckt. Die Synagoge mit verbundenen Augen darzustellen, ist erst im 12. Jahrhundert allgemein üblich geworden².

¹ H. Tietze: Die illuminierten Handschriften d. Rossiana, Wien-Lainz, S. 3 m. Abb., Leipzig 1911. Meine Kenntnis der Hdschr. gründet sich auf die Beschreibung Tietzes und die von ihm gebrachten Abbildungen.

² S. Stockbauer: Kunstgeschichte d. Kreuzes. Schaffhausen 1870, S. 214. Der von St. geschilderte Typus ist erst für die spätere Zeit charakteristisch. Bis zum Ende des 11. Jahrh. kann ein ständiger Wechsel beobachtet werden. Am häufigsten ist das einfache Abwenden vom Kreuz. Oft werden die Augen mit der Hand verdeckt.

Die hier vorliegende Fassung ist eine bemerkenswerte Vorstufe zu dem genannten, bald allgemein verbreiteten Typus. Sie ist mit der entsprechenden Darstellung im Uta-Codex verwandt, wo gleichfalls, ohne eine Binde zu benutzen, die Augen verdeckt werden, indem ein Teil des Kopfes von der Rahmenleiste überschritten wird.

Das Medaillon der unteren Rahmenseite enthält das Brustbild eines Heiligen, der die Hände im Gestus der Anbetung erhoben hält. Sein Name wird nicht genannt. Man darf aber annehmen, daß in einer Tegernseer Handschrift und dazu an einer so ausgezeichneten Stelle, nur ein Heiliger gemeint sein kann, der Patron des Klosters, der heilige Quirinus. Medaillons mit den Symbolfiguren und kurze Ranken mit Spitzblattenden füllen die Ecken. Die hier vorliegende Reihenfolge der Symbole mit dem Adler oben links und dem Löwen unten rechts entspricht der Reihe II, der im Anhang, Seite 153, zusammengestellten Denkmäler. Die Beispiele gerade für diese Anordnung sind so selten, daß es mehr als zufällig sein müßte, wenn hierfür nicht das Krakauer Heinrichs-Evangeliar zum Vorbild genommen wäre, das dieselbe Reihenfolge verwendet.

Christus ist bartlos wie schon im Sakramentar und auch im Heinrichs-Evangeliar. Sein Haar ist gescheitelt und fällt bis auf die Schultern herab. Der nur leicht gesenkte und wenig ins Profil gedrehte Kopf ist mit einem einfachen Kreuznimbus geschmückt. Der Blick ist an Maria vorbei ins Leere gerichtet. Um die Hüften schwingt sich ein einfacher Schurz, der bis zu den Knien herabreicht und vorn geknotet ist. Da das Fußbrett dem Körper einen gewissen Halt gewährt und die Arme nicht über Schulterhöhe gehoben sind, macht der Gekreuzigte den Eindruck eines Aufrechtstehenden. Er ist darin den Darstellungen innerhalb der Schule, besonders aber dem Heinrichs-Evangeliar, verwandt. Aus vier Nagelwunden und der geöffneten Seite rinnt Blut in Gestalt dünner, roter Schlangenlinien. Maria und Johannes sind in der für sie üblichen antiken Tracht dargestellt. Der Ausdruck des Schmerzes, der bereits in Regensburg anbetenden und lehrenden Gesten hatte weichen müssen, wird durch eine mehr repräsentative Haltung der Hände ersetzt, um in erster Linie den Blick des Betrachters durch ihre gleichmäßige und sich gegenseitig entsprechende Haltung auf die Hauptperson zu lenken. Eine Reihe direkter Entlehnungen aus dem Heinrichs-Evangeliar machen es im Zusammenhang mit den bereits besprochenen Übereinstimmungen gewiß, daß der Tegernseer Künstler diese Handschrift gekannt haben muß. Anlehnungen an das Freisinger Sakramentar lassen sich gleichfalls nachweisen, doch fehlen hier gegenseitig sich stützende Beobachtungen, die die Annahme eines Zusammenhangs dieser Handschriften notwendig machten. Es ist dies einer der Fälle, in denen die Vermittlung durch Vorlagebücher in den Vordergrund tritt. Bei Johannes stimmt das Gewandmotiv von der Hüfte abwärts mit dem entsprechenden im Heinrichs-Evangeliar wörtlich überein, ebenso sind der linke Oberschenkel mit seinen Faltenlinien, die im Bogen herabfallende querüberschneidende Falte, die Art, den rechten Oberschenkel mit dem Mantelende zu verdecken, und die Zeichnung des Knies dort vorgebildet. Maria erinnert mehr an das Dedikationsbild des Sakramentars, während wieder die Zeichnung des linken Knies mit der von unten nach oben gezogenen Doppellinie dem Evangeliar entspricht. Die Zeichnung des nackten Körpers und die Faltenmotive des Schurzes stehen dem Sakramentar näher als dem Evangeliar. Hände und Arme, die Schultermuskeln mit den darüber hervortretenden Schlüsselbeinknochen, die Zeichnung der Brust und der Rippen, die eigenartige Bauchpartie und die

Zeichnung der Unterschenkel finden sich dort wie im Evangeliar, im Evangeliar aber verschwommener und nicht in derselben scharfen Prägung.

Stilistisch steht der Tegernseer Künstler in der unmittelbaren Nachfolge des Evangeliars. Der Gewandstil, der die Art der breiten und festen Konturierung wie auch das farbig-lineare System der Flächenteilung wiederholt, läßt sich allein von dorthier erklären, während beispielsweise das Sakramentar härter noch und unbewegter in den einzelnen Linienzügen ist. Im Evangeliar hat auch die Art der Körperzeichnung, alle Formlinien mit dem Pinsel breit und locker hinzustreichen und nur den äußeren Kontur scharf-linilig einzutragen, ihre nächsten Parallelen. Ebenso die Typenbildung, die Art der Nasen- und Augenzeichnung, die Zerrung des Gesichts durch den Querstrich über dem Nasenrücken, die Zeichnung der geschwungenen Augenbrauen, die im scharfen Winkel an den Querstrich ansetzen und schließlich die Augen selbst, die besonders in der Profilstellung durch die senkrechte Überschneidung des Augenfeldes sonderbar kurz und hoch wirken, und denen die kleinen, schwarzen Pupillen einen unangenehm stechenden Blick verleihen. Die Schmuckseiten mit Purpurgrund, Initial, Goldschrift und Ornamentrahmen stehen in der Nachfolge des Ellinger-Evangeliars, dessen Art die Initialseiten zu rahmen sich gerade in Tegernsee bis zum Perikopenbuch Clm. 18840 verfolgen ließ, während bereits der Altaicher und ein großer Teil der anschließend tätigen Künstler auf den Rahmen verzichteten, auf den erst wieder das Freisinger Sakramentar und das von ihm abhängige Raitenbacher Evangeliar zurückgegriffen haben. Das Rahmenornament des Kreuzigungsbildes selbst und seine farbige Behandlung, die auch in der Abbildung deutlich wird, könnte durch das Kreuzigungsbild des Heinrichs-Evangeliars angeregt sein. Von den beiden schon genannten, ungefähr gleichzeitigen Tegernseer Handschriften, die beide ausschließlich Initialschmuck enthalten, verwendet das Psalterium ebenfalls den Rahmen, während das Lektionar auf mittelgroße Initialen beschränkt bleibt, die mit dem Text unmittelbar zusammengehen.

Das Psalterium (Handschrift 5 [VIII, 123]) wird ebenfalls in der Rossiana aufbewahrt und ist gleichzeitig mit dem Sakramentar bekanntgemacht worden¹. Der Codex teilt wie das Ellinger-Psalterium die Psalmen in drei Gruppen. Er enthält die Initialseiten „Beatus Ille...“ (Psalm 1) und „Domine Exaudi...“ (Psalm 101, Abb. 101, Taf. 38), womit er sich dem Ellinger-Psalterium anschließt, das außerdem noch den die mittlere der drei Psalmgruppen einleitenden 51. Psalm mit einer Schmuckseite ausgestattet hat. Aus Tietzes Bemerkungen geht es nicht hervor, ob der Codex an dieser Stelle in der alten Fassung erhalten ist, oder ob spätere Änderungen vermuten lassen, daß auch dieser Psalm den anderen entsprechend ausgestattet gewesen ist.

Das Lektionar liegt seit der Aufhebung der Tegernseer Klosterbibliothek in der Münchner Staatsbibliothek (Clm. 18669). Die Handschrift enthält die „Lectiones de tempore et de communi Sanctorum“. Sie ist einfach gebunden, ist 19×26,5 cm groß und zählt 133 Pergamentblätter. Größere Initialen finden sich auf Blatt 1a (Abb. 103, Taf. 38) und 58a (Abb. 102, Taf. 38). Die zahlreich sonst in der Handschrift noch verstreuten Initialen sind kleiner und meist auch einfacher in der Ausführung. Auf Grund einer Eintragung aus dem 16. Jahrhundert „Attinet Tegernsee“ dürfen wir schließen, daß der Codex, der sich demnach schon damals in der Tegernseer Bibliothek befunden hat, auch seit seiner Entstehung dem Kloster gehört hat. Wenn er auch auf Grund liturgischer Eigentümlich-

¹ H. Tietze: a. a. O. S. 4 m. Abb.

keiten nicht unbedingt für Tegernsee gesichert werden kann, (es fehlen bei dem allgemein gehaltenen Charakter ebensoviel Hinweise auf ein anderes bestimmtes Kloster), so ist er doch seiner Geschichte nach, die ihn seit dem 16. Jahrhundert mit dem Kloster verbindet, und vor allem durch seinen künstlerischen Charakter für Tegernsee genügend beglaubigt, daß wir seine Entstehung im Kloster selbst annehmen dürfen.

Die Ornamentik aller Handschriften ist untereinander verwandt. Besonders nahe stehen sich das Sakramentar und das Psalterium, für die man denselben Künstler annehmen möchte, während das Lektionar einem im Vergleich schwächeren Künstler gehört, der namentlich in der Sicherheit der Zeichnung hinter dem Maler der beiden anderen Handschriften zurücksteht. Die Initialen verwenden gleichermaßen für Stamm und Ranke Gold und Silber mit dünnen roten Miniumkonturen. Buntfarbige Blatt- und Blumenenden, wie sie sonst häufig sind, fehlen gänzlich; farbig sind nur die engeren Initialhintergründe, die mit Blau und Grün das bisher beobachtete Verfahren fortsetzen. Der Anschluß an das späte Ellinger-Psalterium ist deutlich. Im besonderen wird von dem Psalterium der Rossiana das bandartige Riemengeflecht wieder aufgenommen, das in der Mitte des Bogens dem B des „Beatus...“ von Ellinger wörtlich nachgebildet ist. Das Rahmenornament der Präfation dürfte mit nur geringen Abänderungen dem gleichen Codex entnommen sein. Das Ornament des „Domine“ (Abb. 101, Taf. 38) ist mir nur einmal noch in den Wandmalereien der Werdener Peterskirche¹ aus den Jahren vor 1040 begegnet. Die Struktur der Initialen ist in den drei Handschriften dieselbe. Überall der gleiche, selbstverständlich klare Aufbau des Initialstammes mit der übersichtlichen Entwicklung der Hauptranken entsprechend der uns bekannten innerhalb der letzten Entwicklungsphase beobachteten Tendenz. Aus den Hauptranken schießen kurze Silberranken hervor, die sich in die frei gebliebenen Zwischenräume drängen oder an die Goldranken anschmiegen, plötzlich umbiegen und in knollenartigen Formen endigen, während die bei Ellinger beliebteren Spitzblätter in den Hintergrund treten.

Stilistisch führen diese Tegernseer Handschriften über die Initialornamentik der letzten Freisinger Werke und das Regensburger Heinrichs-Evangeliar nicht hinaus. Daß sie im Anschluß an Formen, wie sie die engere Tegernseer Tradition bedingten, eine besondere Gruppe bilden, gibt ihnen insofern eine gewisse Bedeutung, als durch sie zum Schluß des Jahrhunderts in Tegernsee selbst, von wo die Schule mit Ellinger letzten Endes ihren Ausgang nahm, der Geist ihres Begründers noch einmal lebendig wird.

¹ Abb. bei Clemen: Die romanische Wandmalerei in den Rheinlanden, S. 84, Düsseldorf 1916.

DIE SCHULE IM 12. JAHRHUNDERT

Für Bayern bedeutet das 12. Jahrhundert eine Epoche gesteigerten künstlerischen Schaffens. Die Schreib- und Maltätigkeit nimmt einen bisher nicht gekannten Umfang an und noch heute bei stark gelichteten Beständen ist die Zahl der aus den Klöstern überkommenen Handschriften, die mit künstlerischem Schmuck ausgestattet sind, kaum zu übersehen. Völlig neue Bilderreihen werden geschaffen, bisher nicht illustrierte Texte mit Malereien oder Zeichnungen versehen und in dickleibigen Heiligengeschichten von Initial zu Initial neue Bilder und Formen erfunden.

Für dieses vorher nicht gekannte Hasten von Szene zu Szene wird in der Federzeichnung die geeignete Ausdrucksform entdeckt, die aber nicht so ausschließlich verwendet wird, daß die bisher herrschende Deckmalerei verdrängt würde. Werke mit besonderer Bestimmung, als Geschenke etwa für Fürstlichkeiten oder geweihte Plätze, bleiben auch jetzt noch regelmäßig der Deckmalerei vorbehalten.

Es kann heute nicht mehr fraglich sein, ob Deckmalerei und Federzeichnung ursächlich zusammenhängen. Die Entwicklung der Federzeichnung aus der Deckmalerei und ihr schließlicher Sieg stellt sich jetzt als ein natürlich fortschreitender Prozeß dar, während noch Janitschek, ohne die umfassendere Denkmälerkenntnis der modernen Forschung, die Federzeichnung als eine Neuschöpfung in deutsch-nationalem Sinne begreifen konnte. Gerade das Bild unserer Schule ist geeignet, diese Entwicklung zu zeichnen. Während anfänglich ein malerisch modellierender Stil, der sich im Anschluß an Werke der südwestdeutschen Malerei gebildet hat, zur Herrschaft kommt, entwickelt sich langsam ein rein farbig-linearer Stil, wobei der Kontur, für den anfangs noch der Vögesche Satz gegolten hat: „er scheidet nur, er umzieht nicht . . .“, bei schärfster Betonung zum Angelpunkt aller Bilderscheinung wird. Die Malereien erhalten damit ein ausgesprochen ornamental zeichnerisches Gepräge, so daß es nur noch eines Schrittes bedurft hätte, nun die Farbe selbst noch abzustreifen und der Vorstufe aller Deckmalerei, der Voroder Unterzeichnung, die mit Pinsel oder Feder ausgeführt sein mag, was vollkommen gleichgültig bleibt, den Vorrang zu geben.

Hierzu ist es innerhalb der Schule selbst nicht mehr gekommen. Ihr sind die Kräfte versagt geblieben, an dem nun einsetzenden künstlerischen Leben, das sie mit vorbereitet hat, entscheidenden Anteil zu nehmen. Eine Gruppe von Werken, deren erste um 1100 etwa entstanden sind und deren letztes über die erste Hälfte des neuen Jahrhunderts nicht hinausreicht, hat kein entwicklungsfähiges Leben mehr. Die schon in den letzten Handschriften des ausgehenden Jahrhunderts fühlbare und auch zum Teil schon eingetretene völlige Erstarrung aller Formen wird diesen letzten Werken zum Verhängnis. Durch Reichtum der Ausstattung und Umfang der Bilderfolge sucht man zu ersetzen, was an künstlerischer Lebenskraft verloren gegangen ist. Werke des frühen 12. Jahrhunderts in Salzburg, die dort den gewaltigen Aufschwung auf künstlerischem Gebiet mit vorbereiten helfen, zeigen sich wohl noch in Stil und Technik durch unsere Schule namentlich durch die Werke der oben genannten Gruppe beeinflusst. Es sind

aber nur noch letzte Ausstrahlungen, die selbst auch in der Verarbeitung salzburgisch-geschulter Künstler sich nicht mehr als lebensfähig erweisen.

Zunächst müssen zwei eng zusammenhängende Handschriften genannt werden. Beide liegen in der Münchner Staatsbibliothek als Clm. 23343 und 828 und sind unbekannter Herkunft. Sie enthalten die vier Evangelien und sind mit dem hierfür üblichen Bildschmuck ausgestattet. Der Codex 23343 ist eine Kopie nach dem Ellinger-Evangeliar und wird um 1100 entstanden sein. Bald nachher muß die zweite Handschrift gemalt sein, die sich in der unmittelbaren Nachfolge des erstgenannten Codex befindet.

Die Literatur über Clm. 23343 bleibt auf kurze Erwähnungen beschränkt:

B. Riehl: Zur bayerischen Kunstgesch. I, S. 25, Berlin 1885. — G. Swarzenski: Regensburg, S. 130, 166, 185 Anm. — E. Thoma: a. a. O. S. 25. — St. Beißel: Gesch. d. Evgb., S. 269.

Der Inhalt ist folgender:

- | | | |
|-------|-------|--|
| Blatt | 1 a | Plures fuisse ¹ |
| „ | 3 a | Novum opus |
| „ | 4 b | Ammonius |
| „ | 5 b | Sciendum etiam |
| „ | 10 a | leer |
| „ | 10 b | } Kanonbögen (Abb. 104/108, Taf. 39 u. 40) |
| „ | 14 b | |
| „ | 15 a | leer |
| „ | 15 b | Bild des Evangelisten Matthäus (Abb. 110, Taf. 41) |
| „ | 16 a | Initialseite L |
| „ | 48 b | leer |
| „ | 49 a | leer |
| „ | 49 b | Bild des Evangelisten Markus (Abb. 115, Taf. 43) |
| „ | 50 a | Initialseite I |
| „ | 81 a | leer |
| „ | 81 b | Bild des Evangelisten Lukas (Abb. 114, Taf. 43) |
| „ | 82 a | Initialseite Q |
| „ | 133 a | leer |
| „ | 133 b | Bild des Evangelisten Johannes (Abb. 111, Taf. 42) |
| „ | 134 a | Initialseite I |

Die Handschrift besitzt noch ihren alten, jetzt allerdings stark beschädigten Einband (24,5×34,5 cm). Reste alter Metallbeschlüge, vereinzelte Edelsteinfassungen und eine rechteckige Vertiefung im rückwärtigen Deckel, die nur zur Aufnahme einer Elfenbeinplatte bestimmt gewesen sein kann, sind Zeugen ehemaliger Pracht. Der Codex enthält 24 Lagen mit zusammen 196 Pergamentblättern. Die Lagen sind mit vier Ausnahmen Quaternionen². Nach der unverändert erhaltenen Zusammensetzung der Lagen darf geschlossen werden, daß Bild und Text abhängig voneinander entstanden sind. Die Schrift ist äußerst sorgfältig und scheint durch den ganzen Codex hindurch derselben Hand anzugehören. Die Tinte ist schwarzbraun, oft heller, niemals aber schwarz. Kapitelfanfänge und große Anfangsbuchstaben werden durch kleine farbige Initialen³ oder einfache Goldmajuskeln hervorgehoben. Der kalligraphische Eindruck dieser Text-

¹ Vgl. Anhang S. 155. ² 2., 9., 13. und 19. Lage mit 3/ 1/ 3/ 5. ³ 70 kleine Initialen.

seiten erinnert nach Sorgfalt der Schrift, Verteilung des Goldes und Anordnung der Kolumne lebhaft an das Ellinger-Evangeliar, dessen Vorzüge hier nach ungefähr siebenzig Jahren neu erstehen.

Über Entstehung und Herkunft der Handschrift ist nichts überliefert. Nur darüber gibt die Handschrift selbst Auskunft, daß sie nach 1500 vielleicht im Besitze des Klosters Scheyern gewesen ist, da in einem vorgehefteten Verzeichnis, das eine Schrift des 16. Jahrhunderts verrät und diejenigen Feste verzeichnet, an denen der Abt das Offizium zu lesen hat, „Commemorationis S. Benedicti“ und „Inventio S. Crucis“ aufgeführt sind. Es ist damit nicht ausgeschlossen, daß das Kloster damals den Codex besessen hat. Die zweite Handschrift, Clm. 828, ist ebenfalls schon bekannt:

Lit.: B. Riehl: a. a. O. S. 25. — J. Sighart: a. a. O. S. 132. — Woltmann: Gesch. d. Malerei I, S. 272. — G. Swarzenski: Regensburg, S. 30 Anm.***, S. 130, 185 Anm.; Salzburg, S. 28 Anm. 6, S. 67 Anm. 1. — E. Thoma: a. a. O. S. 24. — St. Beißel: Gesch. d. Evgb., S. 267 und 283.

Das Verhältnis zum Evangelienbuch Clm. 23343 ist außer bei Thoma, der sich ohne nähere Begründung für eine Kopie von Clm. 23343 nach Clm. 828 entscheidet, überall richtig erkannt worden.

Text und Bilder verteilen sich in folgender Weise:

Blatt	1a/9b	Comes
„	10a	Plures fuisse ¹
„	12a	Novum opus
„	13b	Ammonius
„	14b	Sciendum etiam
„	18a	leer
„	18b	} Kanonbögen (Abb. 112/13, 116/19, Taf. 42 u. 43)
„	22b	
„	23a	leer
„	23b	Bild des Evangelisten Matthäus (Abb. 109, Taf. 41)
„	24a	Initialseite L
„	24b	Zierseite: Abraham genuit
„	105a	leer
„	105b	Bild des Evangelisten Markus (Abb. 120, Taf. 44)
„	106a	Initialseite I
„	162b/3a	leer
„	163b	Bild des Evangelisten Lukas (Abb. 121, Taf. 44)
„	164a	Initialseite Q (Abb. 126, Taf. 46)
„	246b/7a	leer
„	247b	Bild des Evangelisten Johannes (Abb. 122, Taf. 45)
„	248a	Initialseite I

Der Codex ist größer und umfangreicher als alle bisher besprochenen Werke, wodurch er sich schon äußerlich als zum neuen Jahrhundert gehörig bezeichnet, das große, mächtige Bücher bevorzugt und, wie in Salzburg, gewaltige Riesenbibeln geschaffen hat. Die Maße der Handschrift sind 28×38 cm bei 37 Lagen und 309 Blättern gegenüber 116 der vorigen Handschrift, wobei der Text selbst nicht erweitert worden ist. Der

¹ Vgl. Anhang S. 155.

Grund hierfür ist die verschwenderische Anordnung der Textkolumnen, die mit 10×24 cm Ausmessung einer Blattgröße von $27,5 \times 37,5$ cm gegenüberstehen. Offenbar ist der Codex als Prachthandschrift gedacht gewesen, zumal auch die Schrift sorgfältig ist, goldene und silberne Anfangsbuchstaben auf jeder Seite miteinander abwechseln, ganze Sätze in Goldschrift wichtige Kapitel einleiten und größere, farbig ausgeführte Initialen (83) zahlreich im Text verstreut sind. Wir dürfen annehmen, daß auch der Einband entsprechend ausgestattet gewesen ist. Der jetzige Holzdeckel entstammt einer späteren Zeit und ist vollkommen schmucklos. Der Erhaltungszustand der Handschrift ist schlecht, das Pergament hat Stockflecken und ist brüchig.

Die unverändert erhalten gebliebene Lagenfolge läßt schließen, daß Bild und Text abhängig voneinander entstanden sind. Ein Titulus auf den Eröffnungsblättern zum Matthäus-Evangelium nennt einen Adalpertus, von dem wir sonst keine Nachricht haben. Der Titulus auf dem ersten Blatt lautet:

Cognoscant cuncti fidei sub federe iuncti
quod dat Adalpertus larga pietate refertus

auf dem zweiten Blatt:

Istum messyae librum sanctaeque mariae in
libro vitae quo scriptus sit sine fine.

Ob Adalpertus auch gleichzeitig Schreiber und Maler war, geht aus dem Sinn des Textes, der von ihm lediglich als Donator spricht, nicht hervor. Andere Persönlichkeiten, dieses Namens lassen sich in dieser Zeit nicht nachweisen¹. Daß das Buch für einen Marienaltar bestimmt war, bietet keine Möglichkeit, bestimmte Schlüsse zu ziehen, da fast jedes Kloster einen Marienaltar besessen hat. Für die Entstehungsgeschichte der Handschrift sind mit diesem Titulus keine Anhalte gewonnen. Es muß genügen, den Codex durch das Abhängigkeitsverhältnis zu Clm. 23343 in die Nähe dieser Handschrift gerückt zu wissen.

Die Stellung beider Handschriften zueinander und auch zu Ellinger wird durch das beigegebene Abbildungsmaterial klargestellt, wobei namentlich der Vergleich der Matthäusbilder aller drei Handschriften (Taf. 3 u. 41) für die Aufeinanderfolge Ellinger-Evangeliar — Clm. 23343 — Clm. 828 auch die letzten Zweifel beheben muß. Wichtige Einzelzüge sind namentlich die Steigerung der Architekturformen, die ein Voranstellen des Codex 828 schon von vornherein ausschließen muß. Ferner das Fortleben des Arkadenmotivs am mittleren Turm der Matthäusbilder, das im Clm. 23343 noch deutlich die Ellingerschen Formen zeigt, während es im zweiten Codex vollkommen zusammengeschrumpft ist, die Art, den Engel das Spruchband halten zu lassen, das allmähliche Zurücktretten des Pultes in den Lukasbildern, das in Clm. 23343 nur noch als kleines Gestell auf den Thronsitzen aufgesetzt ist und in Clm. 828 vollkommen verschwindet, und schließlich die bedeutsame Steigerung der Augenbildungen, die in diesem Zusammenhang nur angedeutet werden soll, da sie noch besonders zu besprechen sein wird. Daß aber der Künstler der letzten Handschrift auch selbst das Evangelienbuch Ellingers gekannt haben muß², läßt sich an Hand der Kanontafeln belegen, die rein äußerlich die Reihenfolge wiederholen, die ihnen Ellinger gegeben hat, während Clm. 23343 in vier Fällen eine Änderung eintreten läßt. Das Abhängigkeitsverhältnis zu Clm. 23343 kann aber dadurch

¹ Vgl. auch Beißel: *Gesch. d. Evgh.*, S. 269, Anm. 3. Swarzenski: *Regensburg*, S. 30, Anm.***.

² Vgl. auch die linke Hand des Matthäus.

nicht berührt werden, so daß diese Tatsache eine lediglich lokale Bedeutung gewinnt. Da nämlich Clm. 23343 eine Kopie nach Ellinger ist, Clm. 828 von 23343 abhängt und gleichzeitig das Ellinger-Evangeliar benutzt hat, werden beide Handschriften in so unmittelbare Nähe des Evangeliars gerückt, daß ihre Entstehung in Tegernsee als sehr wohl möglich angenommen werden kann.

Änderungen dem Ellinger-Evangeliar gegenüber bleiben auf Einzelformen, Kapitelle, Basen und Ornamente¹ beschränkt. Das bei Ellinger beobachtete Dreigesicht wird ganz besonders beliebt. Es kommt in den Kanontafeln mehrfach vor und wird Gegenstand bizarrer Einfälle. Die Haare wachsen über die Deckplatte hinaus, die jetzt nur noch Schmuckwert hat und Stirn und Haare trennt, so daß Bögen und Giebel unmittelbar auf der breitgelagerten Haarmasse aufstehen (Abb. 108, Taf. 40). Einige Tiermasken und Gesichtskapitelle (Abb. 104/5, Taf. 39) sind neu hinzugekommen, die Vögel (Abb. 106, Taf. 39) sind Ellinger gegenüber bunter in der Farbe und lebhafter in der Bewegung. Neu ist die Art der Basenbildung im Markusbilde (Abb. 115, Taf. 43) mit einem Löwen als Träger des ganzen Architekturgerüsts, ein Motiv, das der vorkarolingischen und namentlich der karolingischen Malerei bekannt gewesen ist, das aber bis ins 12. Jahrhundert hinein keine entscheidende Weiterbildung erfahren hat. Man darf annehmen, daß der allenthalben aufblühende Kirchenbau, der an Portal und Fenstersäulen derartige Sockelfiguren bevorzugt, unserem Künstler zu seinen Darstellungen den entscheidenden Anstoß gegeben hat².

Eine charakteristische Wandlung haben die Rahmenornamente erfahren. Der Anschluß an die bekannten Motive der Schule, insbesondere an Ellingersche Formen, vgl. Abbildung 109 und 10, Taf. 41 und 5, ist deutlich. Sie sind breiter, anspruchsvoller und drohen den Rahmen zu sprengen. Ihnen fehlt aber die Kraft eigenen Lebens; sie scheinen nur künstlich gebläht und drohen augenblicklich in sich zu zerfallen. Ein Vergleich mit den ungleich triebkräftigeren Ornamenten im Eichstätt-Evangeliar legt die Vermutung nahe, daß Einflüsse von dorthin wirksam gewesen sind.

Änderungen, die Clm. 828 seinem Vorbild gegenüber vorgenommen hat, sind in der Hauptsache schon erwähnt worden. Es bleibt noch auf das Lukasbild (Abb. 121, Taf. 44) aufmerksam zu machen, das das Spruchband mehr dekorativ behandelt, das die Kleider mit einem auffallend breiten Saum verziert und auf dem Mantel ein großes Kreisornament anbringt, das namentlich aber der erhobenen rechten Hand einen streng repräsentativen Ausdruck etwa den einer feierlichen Anrede verleiht, im Gegensatz zu Clm. 23343, der auch hier wieder Ellinger genau kopiert.

Einleitend ist bereits der stilistische Charakter dieser und auch der noch anzuschließenden Werke allgemein gekennzeichnet worden. Verschiedene Einzelzüge vervollständigen das hier im besonderen sich bietende Bild. Die Erstarrung ist vollkommen. Die Körper sind dürr und ausgetrocknet, die Bewegungen sind mechanisch, steif und eckig. In Clm. 828 sind die Köpfe groß und unförmig, weniger stark in Clm. 23343, aber auch hier schon namentlich im Kopf des Markus deutlich vorgebildet. Eine harte, nur widerwillig sich fügende Stoffmasse wird auf den Körper aufgepreßt und mit dem üblichen System

¹ Die hier wie in Clm. 828 wiederkehrenden leonischen Zeilen sind bei der Besprechung des Ellinger-Evangeliars S. 19 abgedruckt.

² Vgl. hierzu: G. Humann: Die Beziehungen der Handschriftenornamentik zur romanischen Baukunst, S. 38, Straßburg 1907.

paralleler Farblinien modelliert. Unangenehm scharf wirkende Gewandfarben, besonders Grün, Blaugrün, Ziegelrot mit Gelb und Grauweiß auf blauem Unterton, sind beliebt. Architekturen und Ornamente verwenden ähnliche Farben; Rot, Rosa, Blau und Grün herrschen vor. Die Nimben sind tiefblau, schwarz konturiert und am Rande mit weißen Punkten verziert. Der Hintergrund verwendet das übliche Gold. Das Inkarnat ist fahlbraun mit Weiß stark untermischt, hart aufgesetzte rote und grüne Flecken und Striche finden sich auf der Wange, der Stirn und am Halse. Ähnlich sind Hände und Füße behandelt. Die Innenzeichnung wird mit dünnen roten und schwarzen Linien sorgfältig ausgeführt. Die Finger- und Zehenglieder werden angedeutet, in Clm. 828 durch zwei kurze, parallele Striche, die sonst vielfach übersehenen Nägel eingetragen und die Handlinien mit besonderer Schärfe eingezeichnet. Der Außenkontur ist überall breit und kräftig und gewinnt für die Bilderschei-nung Bedeutung. Eine auffallende Steigerung erfährt die Typenbildung in Clm. 828. Die Köpfe sind breiter und damit plumper, die Augen weiten sich, der Blick ist klobig und die Brauen schwingen kräftiger. Sonderbar ist die in Clm. 23343 schon vorbereitete Form der Augen mit wagerechtem Unter- und halbkreisförmigem Oberlid, mit mittelgroßen, schwarzen Pupillen, die stets am Oberlid hängen¹ (vgl. u. a. die Gesichtskapitel der Johannes-Bilder Abb. 111 und 122, Taf. 42 und 45). Ob man weiterhin die geschwungenen Brauen nebeneinander stellt, ob man die Nasenform mit dem zerrenden Querstrich in Augenhöhe, den zusammengekniffenen Mund, die zeichnerische Behandlung der Haarmasse, die perückenartig über den Kopf gezogen ist, die Bartform mit den kurzbreiten, scharf konturierten Kinnbärten unter der Unterlippe oder die kurzen Schnurrbartbüschel miteinander vergleicht, deutlich scheiden sich zwei Künstlerindividualitäten, und Beißel irrt, wenn er beide Handschriften einem Künstler zuschreibt, den er den Adalpertus-Meister nennt. Denn es kann nicht als Weiterbildung im Sinne persönlicher Entwicklung gewertet werden, wenn bei ängstlichem Kleben an vorgebildeten Formen die künstlerische Leistung allein auf deren Übertreibung gegründet ist. Die farbige Gesamterscheinung ist in beiden Handschriften hell und bunt. Es ist wichtig, daß das kalkige Weiß, das in den Handschriften aus der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts mehr und mehr herrschend wurde und wie mit einem Schleier alle Farben überzog oder sie ganz zu ersticken drohte, allein auf schmale Gewandsäume und das nur wenig Rot verwendende Inkarnat beschränkt bleiben. Neben dem warmtonigen Gold des Hintergrundes stehen kräftige hell- und dunkelrote, tiefblaue und saftgrüne Töne in oft metallharter Schärfe. Ein tiefes Ultramarin ist neu, es bleibt in den noch anzuschließenden Handschriften erhalten und wird namentlich als Nimbenfarbe beliebt. Von wo diese Farbengebung ihren Ausgang genommen hat, die ebenso den bereits genannten Salzburger Handschriften eigentümlich ist, bleibt ungewiß. Vielleicht darf an den Eichstätter Kreis gedacht werden, den wir im Anschluß an das Eichstätter Evangelienbuch vermuten, woher auch die Ornamente beeinflußt zu sein schienen. Die Initialornamentik² zeigt den Künstler der ersten Handschrift Clm. 23343 im Gegensatz zu seiner sonst beobachteten Abhängigkeit freier und selbständiger, während Clm. 828

¹ Dieselbe Augenform findet sich in einer schwäbischen Arbeit, dem aus Georgenberg stammenden Evangelienbuch, fol. 28, in der Stuttgarter Bibliothek. Eine demnächst erscheinende Untersuchung Dr. Boecklers über die Weingartner Schule wird die Beziehungen zwischen Bayern und Schwaben eingehend behandeln. Namentlich unsere Schule ist für die schwäbische Malerei wichtig geworden.

² Die Abbildungen sind nach Clm. 828, es sind wörtliche Kopien nach Clm. 23343.

auch hier wieder ängstlich kopiert. Selbständig erfundene Initialen, wie zum Lukasevangelium (Abb. 126, Taf. 46) stehen freien Umgestaltungen nach dem Ellinger-Codex gegenüber. Das Streben nach klaren, übersichtlichen Formverhältnissen hat langsam fortschreitend das Bild der Initialornamentik innerhalb unserer Schule bestimmt. Hierfür ist nun mit Clm. 23343, da die noch folgenden Handschriften keinen Fortschritt mehr bringen, innerhalb unseres engeren Denkmälerkreises ein gewisser Abschluß erzielt.

Das Fehlen umfassender Initialstudien macht es unmöglich, die einzelnen Entwicklungsstadien bis zu diesem Punkt in einen größeren Rahmen zu spannen, sie mit gleichzeitigen Erscheinungen anderer Landschaften zu vergleichen und in Parallele zu stellen. Es muß späteren Forschungen, die sich auf breitere Grundlage stützen werden, überlassen bleiben, die hier gewonnenen Ergebnisse entsprechend einzuordnen.

Eine dritte Handschrift, die hier unmittelbar anzuschließen ist, konnte vor einigen Jahren von der Münchner Staatsbibliothek aus dem Kunsthandel erworben werden. Die ersten Mitteilungen über dieses bis dahin völlig unbekannt gebliebene Werk hat Leidinger¹ gemacht.

Der kunsthistorisch wichtige Einband geht in seiner jetzigen, uns erhaltenen Gestalt auf das ausgehende 15. Jahrhundert zurück. Die Metallstreifen mit den gefaßten Steinen und die vier ornamentierten Silberblechfüllungen deuten auf diese Zeit. Die auf dem Vorderdeckel befindlichen Grubenschmelzarbeiten, eine Christusdarstellung in mandorlaförmiger Umrahmung, vier Engelgestalten in kleinen Medaillons (Abb. 185, Taf. 67) und die Schließe (Abb. 186, Taf. 67) aus vergoldetem Kupfer mit der Darstellung einer Kampfszene zwischen Mensch und Tier (Löwe) sind aus dem 12. Jahrhundert und müssen dem ursprünglichen Einband angehört haben. Die Deckel-Darstellungen sind gleichzeitig mit der Erneuerung der übrigen Teile neu gefaßt worden, wobei ihre Anordnung die ursprüngliche geblieben sein kann. Der hintere Deckel ist mit rotem Samt überzogen und mit fünf Kupferbuckeln an den Ecken und in der Mitte beschlagen.

Die Emailarbeiten sind sicher deutsch und wohl auch bayerisch. Die Vermutung liegt nahe, ihre Entstehung in einem der Klöster zu suchen, das mit unserer Schule in Beziehung steht. Wohl wissen wir, daß an vielen Stellen in Bayern das Kunsthandwerk in hoher Blüte gestanden hat, aber die Denkmäler dieser Zeit sind zum weitaus größten Teil verloren gegangen, und die spärlichen Reste reichen nicht aus, eine sichere Vorstellung von dieser Kunstgattung zu gewinnen, oder einzelne Gruppen zu bilden, die auf bestimmte Orte lokalisiert werden könnten.

Verwandte Züge können zunächst nur in den Zeichnungen einer Freisinger Handschrift² nachgewiesen werden, die schon einmal, im Zusammenhang mit dem Eichstätter Evangelienbuch genannt worden ist. Dort ist die eigenartige, schlauchige Nasenform, die ebenso auffallende Weiterführung der Nasenlinien über den Brauenansatz hinaus (vgl. fol. A beim Jakobusbild), das wirre Haar und die lockere Art der Gewandbehandlung zu belegen. Vielleicht wird es einer Spezialuntersuchung möglich sein, in dieser andeuteten Richtung bestimmte Ergebnisse zu gewinnen.

Der Codex, jetzt Clm. 28321, (Einband: 19×26,5 cm; Blatt: 18,5×26 cm) hat folgenden Inhalt:

¹ Leidinger: Münchener Jahrbuch der bildenden Künste, 1917. Leidinger: Kalender schwäbischer Kunst, 1919, mit Abb.

² München: Staatsbibl., Clm. 6234.

Blatt 1b—7a Kanontafeln

- „ 8 Vorreden des Hieronymus
- „ 9b Bild des Evangelisten Matthäus (Abb. 127, Taf. 47)
- „ 10a Anfangsinitial L (Abb. 131, Taf. 48)
- „ 52b Bild des Evangelisten Markus, [später eingeklebt] (Abb. 128, Taf. 47)
- „ 53a Anfangsinitial
- „ 80b Bild des Evangelisten Lukas (Abb. 129, Taf. 48)
- „ 81a Anfangsinitial
- „ 128a Bild des Evangelisten Johannes (Abb. 130, Taf. 48)
- „ 128b Anfangsinitial
- „ 163a }
 | } Breviarium p. c. a.
 167a }

Die Handschrift zählt 21 Lagen mit 167 dünnen, sorgfältig zubereiteten Pergamentblättern. Die Lagen sind, mit Ausnahme der ersten, Quaternionen. Aus der ersten, ursprünglich ein Quinio, sind frühzeitig schon drei Blätter herausgeschnitten worden. An einen der hier stehen gebliebenen Falze ist das Blatt mit den Vorreden geklebt, die von einer Hand aus der Mitte des 13. Jahrhunderts geschrieben sein müssen. Die Evangelientexte selbst sind im Schriftcharakter einheitlich. Der Lagenbefund (vgl. Fig. 8, a—d) läßt vermuten, daß Bild und Text gleichzeitig und voneinander abhängig entstanden sind.

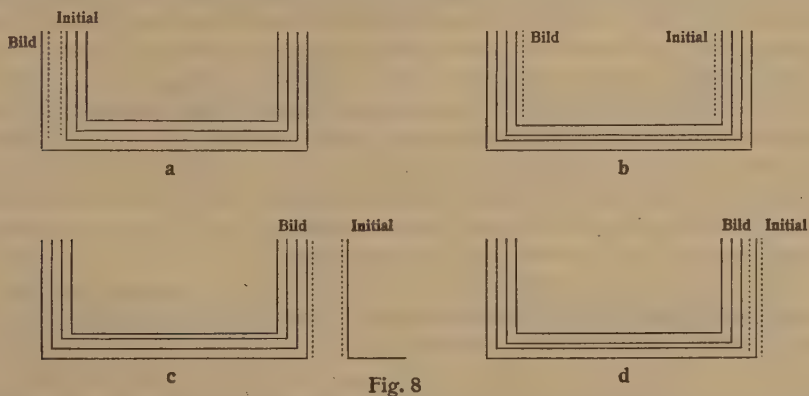


Fig. 8

Dem äußerlich prächtigen Bild entspricht die innere Ausstattung nur wenig. Die Texte folgen sich eng gedrängt, ohne Rücksicht auf die Lagenordnung. Man gibt sich keine Mühe, das Ende der Evangelien mit dem Abschluß einer Lage in Einklang zu bringen und Bild und Initial des jeweils folgenden Evangeliums mit einer neuen Lage beginnen zu lassen. Der Text sucht aus Gründen größerer Raumersparnis ängstlich eine möglichst große Fläche des Blattes zu bedecken und nur darum wird auch die traditionelle Anordnung von Bild und Initial (vgl. Figur 8, d) geopfert. Die Kanonbögen sind als einfache, rote Federzeichnungen ohne jeden figürlichen Schmuck dem Text vorangestellt und die Initialen, die die einzelnen Evangelien eröffnen, schrumpfen zu unbedeutenden, 3—4 cm hohen Gebilden zusammen.

Über die Schicksale der Handschrift ist auf Grund zweier Eintragungen im Kanon und im Comes nur so viel bekannt, daß sie im Jahre 1625 im Besitz des Klosters St. Georgenberg gewesen ist. Die verschiedenen aus dieser Tatsache sich ergebenden Möglichkeiten hat Leidinger bereits ausgedeutet. Das Kloster wurde in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts aus einer Einsiedelei-Genossenschaft in eine Benediktinerabtei umgewandelt und ist am 30. April 1138 von dem damaligen Papst Innozenz II. bestätigt worden. Erster Abt war Eberhard, der vermutlich aus Tegernsee stammte. Es ist möglich, daß die Handschrift, deren künstlerischer Charakter dieser Zeit entspricht, damals nach Georgenberg gekommen ist, obwohl es nicht ausgeschlossen erscheint, daß auch an Ort und Stelle selbst geschulte Kräfte vorhanden waren, die in Anlehnung an die künstlerischen Bestrebungen im benachbarten Tegernsee gearbeitet haben können; einer Vermutung, der auch der enge Zusammenhang mit den beiden Werken, Clm. 23343 und 828, deren Heimat wir in Tegernsee annehmen durften, nicht widersprechen würde.

Unser eigentliches Interesse beanspruchen die Evangelistenbilder. Die Initialornamentik ist bereits kurz charakterisiert worden. Wichtig ist nur das Matthäusinitial, das sich an die schon bekannte Komposition des Freisinger Evangeliars, Clm. 6204, die zuletzt im Raitenbucher Codex zu belegen war, anlehnt und damit das Bild ergänzt, das die Betrachtung der Evangelistendarstellungen ergeben wird.

Für die Handschrift ist ein buntes Gemenge der verschiedensten Einzelformen charakteristisch, die entweder aus der Erinnerung an uns bekannte Werke der Schule geschöpft oder wörtlich entlehnt sind und auf den Eichstätter Kreis, das Ellinger- und Altaicher Evangeliar, das Tegernseer Perikopenbuch, die Freisinger Handschriften, das Heinrichs-Evangeliar und die zuletzt besprochenen Handschriften zurückgehen.

Der Ornamentrahmen des Matthäusbildes erinnert lebhaft an das Tegernseer Perikopenbuch (Abb. 45, Taf. 19), die Architekturen an Clm. 828 (Abb. 109, Taf. 41) die Verteilung der Doppelfenster findet sich entsprechend im Eichstätter Evangeliar (Abb. 88, Taf. 33) und Säulen, Kapitelle, Basen, Thronsitze und Fußschemel sind ungefähr wörtlich nach Clm. 828 (Abb. 121, Taf. 44) kopiert. Der Evangelist, der ein bräunlich-weißes Kleid und einen dunkelgrünen Überwurf trägt, ist in Nachdenken versunken dargestellt. Die Art, die linke Hand an die Wange zu führen und die Haltung des rechten Armes, erinnern in der gleichen, mehr andeutenden Art, die das Eichstätter Evangeliar in festere Formen gepreßt hatte, an die Altaicher Fassung, während das Fehlen der Symbolfigur im Bilde und das schon genannte Initial mit dem Homo, der das Spruchband mit ausgebreiteten Armen vorweist, (Abb. 131, Taf. 48), Beziehungen zur Freisinger Handschrift Clm. 6204 oder deren Raitenbucher Kopie herstellen.

Das spätere Markusbild (Abb. 128, Taf. 47) darf in der Hauptsache als eine Wiederholung des ursprünglichen Bildes gelten. Überraschende Übereinstimmungen mit dem Lukasbild des noch zu behandelnden Wessobrunner Evangeliars sind geeignet, diese Annahme in vollem Umfange zu bestätigen (vgl. S. 128, Abb. 154, Taf. 55). Besonders seien hier schon erwähnt das Spruchband, das an Clm. 828 (Abb. 121, Taf. 44) erinnert und die Anbringung des Symbols, das schon darum der ursprünglichen Fassung entsprechen muß, als das gegenüberstehende Initial im Gegensatz zu dem Matthäus- und Lukas-Initial und dem I des Johannes-Evangeliums entsprechend ohne Symboldarstellung geblieben ist.

Das Rahmenornament des Lukasbildes (Abb. 129, Taf. 48) ist aus dem Ellenhard-Evangeliar (Abb. 58, Taf. 23) bekannt, die Architekturen erinnern an den Eichstätt Codex und das kleine Tegernseer Perikopenbuch, während die rankenartige Umschlingung der durchbrochenen Säulen im Gundekarianum belegt werden können. Für den Evangelisten, dessen Kleider Ultramarin und Rosa verwenden, hat Clm. 828 mit seiner Gestalt des Lukas (Abb. 121, Taf. 44) das Vorbild abgegeben. Die linke, auf das Pult aufgelegte Hand, die in ihrer Haltung der Vorlage gegenüber geändert ist, kann ebenso im Raitenbucher Codex und im Heinrichs-Evangeliar nachgewiesen werden. Die besonders auffallende Stellung des Mittelfingers, der in schmerzhafter Verrenkung über den Zeigefinger gelegt ist, findet sich entsprechend im Ellenhard-Sakramentar, das im Pfingstbild bei dem Jünger rechts (Abb. 68, Taf. 26), allerdings im Gegensinne, dieselbe Verrenkung zeigt¹. Das Symbol ist zur Initialfigur geworden.

Die letzte Darstellung (Abb. 130, Taf. 48) geht in der Hauptsache auf das Johannesbild des Clm. 828 zurück (Abb. 123, Taf. 45). Der Architekturrahmen erinnert an Clm. 23343 (Abb. 114, Taf. 43). Die Handhaltung, die Art, das Schriftband zu fassen, kennen nur Altaich und Eichstätt. Der Evangelist trägt blauweiße und tiefrote Kleider. Auffallend ist die besondere Rahmung des goldenen Hintergrundes durch schmale, blaue Leisten, die auch in der Abbildung deutlich zu erkennen sind, wie sie bisher nirgends zu beobachten war und in dem bald zu besprechenden Perikopenbuch des Klosters Altomünster fast ausschließlich verwendet wird. Sie muß mit jener aller Wahrscheinlichkeit nach durch Werke der Schmelzkunst beeinflussten Art der Bildkomposition zusammengestellt werden, die bald, namentlich in Salzburg, am deutlichsten im Antiphonar², hervortritt, die Szene vor einen rechteckigen, dort blauen, grün gerahmten Hintergrund zu stellen. Die Annahme eines ruhelosen Wandertriebes könnte nicht allein das vielverzweigte Bild dieser Handschrift verständlich machen. Nur das Vorhandensein eines Vorlagenbuches, das auf diesen Wanderungen entstanden sein wird, vermag im Grunde eine derartige Erscheinung zu erklären, die sich aus Erinnerungen und Entlehnungen zusammensetzt.

Stil, Farbengeschmack und Technik stellen die Handschrift in die unmittelbare Nachbarschaft der zuletzt behandelten Werke, Clm. 23343 und 828, mit denen sie eine festumrissene Gruppe bildet. Eine Beeinflussung auch aus anderer Richtung, aus dem Kreise des Eichstätt Evangelienbuches, der schon mehrfach genannt werden mußte, kann nur an einer Stelle nachgewiesen werden. Sie wird im Johannesbilde in der Art der Gewandzeichnung am rechten Oberschenkel deutlich und darf auf Erscheinungen zurückgeführt werden, die für jene im Anschluß an das Eichstätt Evangeliar gedachten Werke charakteristisch gewesen sein müssen.

Von den beiden genannten Handschriften hat Clm. 828 den stärksten Einfluß auszuüben vermocht. Die farbigen Mittel des Gewandstiles, die Modellierung der scharf konturierten Flächen, wie auch die engbrüstigen Gestalten mit den großen Köpfen finden dort ihre Erklärung. Hände und Füße zeigen verwandte Formen. Die Gesichtsbildung ist bis in Einzelheiten dieselbe. Die Zeichnung des Mundes, die auffallend großen Ohren, die nur in der Zeichnung der Ohrmuschelgänge einfacher sind, und die großen, plumpen Augen mit den breit ausschwingenden Brauen, können nur im Zusammenhang mit Clm. 828 verstanden werden. Nur die grünen Augenränder fehlen, die noch den Gestalten der

¹ Weitere Beispiele hierfür sind mir nicht bekannt geworden.

² Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. a. XII, 7.

Vorlage einen letzten Rest physiognomischer Lebendigkeit gerettet hatten. Allein die Zeichnung des leicht geschwungenen Nasenkonturs darf als bescheidene persönliche Regung des Künstlers betrachtet werden.

Die Haarmasse wird ebenfalls wieder perückenartig über den Kopf gestülpt und die charakteristischen Formen der scharf konturierten Kinnbärte, die unmittelbar an der Unterlippe ansetzen, sowie die kurzen Schnurrbartbüschel kehren unverändert wieder. Die Fleischfarben sind wie in Clm. 828 im Gesicht, an Händen und Füßen hellbraun. Zeichnende Linien an der Stirn, der Wange, am Halse, an Händen und Füßen sind ziegelrot und weiß. Die Umrißzeichnung ist überall schwarz. Finger- und Zehengelenke sind angedeutet, die Nägel fehlen. Der Vorlage entsprechend bevorzugen die Haarpartien kräftige, rotbraune Töne, die sich scharf von der nun goldenen, blau oder rot konturierten Nimbenscheibe abheben. Die gleichmäßig grundierte, von schwarzem Kontur umzogene Fläche teilt ein System wagerechter und senkrechter schwarzer Linien in kleinere Felder. Die Bärte werden in einzelne, ebenfalls wieder schwarz umzogene Zotten zerlegt und in der Nachahmung der noch mehr zurückhaltenden Formen des Adalpertus-Codex, namentlich im Johannesbilde, stark übertrieben. Das Matthäusbild macht insofern eine Ausnahme, als hier innerhalb des schwarzen Konturs der weißlich-braune Inkarnatton stehen bleibt, und die einzelnen Barthaare mittels kurzer, rot-brauner Striche eingetragen werden, so daß zwischen ihnen das Inkarnat als Grundton durchscheint. Das Verfahren ist neu und im Banne des farbig-linearen Stils konsequent gedacht. Es ist ein Versuch, der über den Codex hinaus keine Bedeutung gewonnen hat. Die wenigen, noch folgenden Werke haben die bisher übliche Art der Bartbehandlung unverändert beibehalten.

Charakteristische Farben sind Ziegelrot und Ultramarin, die mit kräftigen dunkelroten, hell- und grünblauen und saftgrünen Tönen ein lebhaft buntes Bild erzeugen, das den beiden erstgenannten Werken, namentlich dem Adalpertus-Codex, entspricht. Das reine Weiß bleibt wie dort auf das Inkarnat beschränkt. Die Farben sind von ausgezeichneter Qualität und selbst Gold und Silber sind ohne jede Spur von Oxydation erhalten.

Eine Handschrift, die gleichfalls in diesen Kreis gehört, die aber, wie wir noch sehen werden, eine gewisse Sonderstellung einnimmt, befindet sich als Cod. 140 ol. 129 seit dem Jahre 1789 im Besitz des Trierer Domes. In der Literatur wird sie mehrfach erwähnt.

G. Swarzenski: Regensburg, S. 86 Anm., S. 130. — E. Thoma: a. a. O. S. 31. — Barbier de Montault: Le Trésor de Trèves, m. Abb. — H. H. Josten: Neue Studien zur Evglhdschr. Nr. 18 im Domschatz zu Hildesheim, S. 89, Straßburg 1909. — Pastor bonus, Zeitschrift f. kirchl. u. wissenschaftl. Praxis, 1889. — St. Bernwardsblatt, Hildesheim 1889.

Die Handschrift enthält die vier Evangelien, einen Comes de circulo anni und die üblichen Vorreden. Da die Blätter nicht durchnummeriert sind, folgt der Inhalt ohne Angabe der Blattzahl, lediglich seiner Reihenfolge nach geordnet.

Einband: 25,5×35,5 cm, Blätter 25×35 cm.

Novum opus ...

Ammonius ...

Sciendum etiam ...

Prologi

Kanontafeln (Abb. 132—38, Taf. 49/50)

Zwei leere Seiten

Bild des Evangelisten Matthäus (Abb. 141, Taf. 51)

Initialeseite (Abb. 139, Taf. 50)

Bild des Evangelisten Markus (Abb. 142, Taf. 51)

Initialeseite

Bild des Evangelisten Lukas (Abb. 143, Taf. 51)

Initialeseite (Abb. 140, Taf. 50)

Zwei leere Seiten

Bild des Evangelisten Johannes (Abb. 144, Taf. 51)

Initialeseite.

Der Text ist in Doppelkolumne geschrieben. Die Schrift wird durch eine deutliche Vermengung von Elementen des 11. und 12. Jahrhunderts charakterisiert, womit es wahrscheinlich wird, daß die Entstehung der Handschrift kurz nach der Jahrhundertwende gedacht werden muß, zumal auch der Stil der im Codex enthaltenen Malereien in diese Jahre, etwa die Entstehungszeit des Clm. 23343, weist. Zahlreiche, im Text verstreute Initialen verwenden Gold und Silber und blaue und grüne Hintergründe. Die Lagenordnung ist unverändert geblieben.

Der kunsthistorisch wichtige Einband verbindet die Handschrift mit einer zweiten, gleichfalls im Trierer Domschatz verwahrten Handschrift Nr. 141 ol. 126¹, die auf Grund einer Eintragung von einer Hand des 15. Jahrhunderts:

„Liber sanctus Godehardi in Hildesheim collatus a Friderico Primo abbate“ mit Hildesheim in Verbindung gebracht werden muß. Wo sie entstanden ist, bleibt ungewiß. Sie gehört aber dem 13. Jahrhundert an, während ihr Einband bedeutend früher ist, aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts stammt und nach Paderborn weist. Mit diesem steht der Einband unserer Handschrift in Verbindung. Nur mit aller Vorsicht wird dieser Tatbestand für die Geschichte unseres Codex auszunutzen sein, da sich der Codex ebenso schon im 12. Jahrhundert in Norddeutschland befunden haben kann, als auch im Hinblick auf den eben genannten Codex eine spätere Zeit nicht ausgeschlossen erscheint. Es muß bis nach der Erörterung des Stilcharakters der den Codex schmückenden Malereien zurückgestellt werden, die verschiedenen sich bietenden Fragen namentlich der Lokalisation, die das Zusammengehen beider Einbände noch keineswegs klärt (vgl. Swarzenski: Regensburg, S. 86 Anm.), bestimmter zu formulieren. Die Ausstattung der Handschrift ist die übliche: Kanontafeln, Evangelistenbilder und Initialseiten, die mit den Evangelistenbildern, denen sie gegenüberstehen, die einzelnen Evangelien einleiten.

Schon ein flüchtiger Blick auf die beigegebenen Abbildungen läßt erkennen, daß wir es mit einem im Rahmen unserer Schule selbständigen Künstler zu tun haben, der als Vertreter einer sonst nur noch in einer späteren Kopie² nach einem uns nicht bekannten Codex desselben Kreises nachzuweisenden Richtung unsere Vorstellung von der Schule zu bereichern vermag.

Die Kanontafeln bieten ein ungewohntes Bild. Architekturen gewinnen Bedeutung, Säulen mit Maskenkapitellen werden eingeschoben und der äußere Abschluß nimmt mannigfach wechselnde, bisher nicht beobachtete Formen an. Besondere Beachtung muß die letzte der Kanontafeln beanspruchen, die mit drei unter sich verschieden großen Bögen eine eigenartig geformte Fläche bildet und die Darstellung eines fliegenden Engels bringt,

¹ Vgl. Haseloff: Malerschule, S. 331. ² München: Staatsbibl., Clm. 21580, aus Weißenstephan.

der allein mit den fliegenden Engelgestalten der Bamberger Apokalypse¹ verglichen werden kann. Die einzelnen, lebhaft bewegten Gruppen stehen vor goldenen Hintergründen, die von blauen und grünen Leisten eingerahmt werden.

Die Komposition der Evangelistenbilder folgt dem von Handschrift zu Handschrift immer wieder beobachteten Schema: Ornamentrahmen, Architekturen und vor goldenem Hintergrund der Evangelist, der entweder schreibt, liest, der seine Feder spitzt oder sich lehrend dem Beschauer zuwendet. Die Ornamente der Rahmen sind bekannt. Die Architekturen charakterisiert ein enges Geschiebe und Gedränge mannigfach gestalteter Türme, Mauern, Dächer, Kuppeln, Fenster und Arkaden gegenüber den flächiger behandelten Architekturen der zuletzt genannten Handschriften (Abb. 120 oder Abb. 130, Taf. 44 u. 48). Der erdrückenden Schwere dieser üppig wirkenden Formenhäufung hat sich allein Matthäus (Abb. 141, Taf. 51) einigermaßen zu entziehen vermocht, der unter einem breit gespannten Bogen, der den Aufbau leichter erscheinen läßt, dargestellt ist. Handschriften, die als unmittelbare Vorbilder gelten könnten, sind ebensowenig erhalten, wie solche, die anschließend die hier ausgebildeten Formen weitergeführt hätten. Anklänge formaler Art aber, die sich in den Werken gerade der letzten Gruppe nachweisen lassen, deuten auf Beziehungen dieser Handschrift, oder besser der Richtung, der sie angehört, zu jenen Werken. Das Johannesbild der Handschrift Clm. 23343 (Abb. 111, Taf. 42) und das Lukasbild des vorliegenden Codex (Abb. 143, Taf. 51), das die dort fehlenden Mittelsäulen hat, ergänzen sich. Das Johannesbild (Abb. 144, Taf. 51) erinnert in der Art, den Bogen aus den Kapitellplatten herauszuführen, Mittel- und Seitentürme anzubringen und den oberen Abschluß, den hier zwei Satteldächer bilden, giebelförmig zu gestalten, an das Matthäusbild des Georgenberger Codex (Abb. 127, Taf. 47). Das Markusbild (Abb. 142, Taf. 51) ist mit dem Georgenberger Johannesbild (Abb. 130, Taf. 48) verwandt; beide verwenden gemauerte Seitenstützen und mit verschiedenen Mitteln gleich stark betonte Giebelabschlüsse. Dort auch die allen Bildern gemeinsame Zusammenziehung beider Rahmen. Erdschollen, Arkaden und einmal ein stadtmauerartiges Gebilde (Abb. 143, Taf. 51) schließen nach unten hin ab. Die Steinbänke haben die übliche Form. Aufgelegte Sitzkissen sind einfach, blau oder grün. Die Fußbänke, die auch hier wieder in der Luft zu hängen scheinen, sind schmucklose, mit goldenen Rändern versehene Platten. Bei Markus fallen die kleinen Füßchen auf, die ebenso in dem Matthäusbilde des bald zu besprechenden Perikopenbuches aus Altomünster wiederkehren, die im Georgenberger Codex, in der Adalpertus-Handschrift und im Regensburger Heinrichs-Evangeliar beobachtet werden können und Verkümmern jener breiten Füße sein müssen, wie sie im Eichstätter Evangeliar (Abb. 88, Taf. 33) vorkommen. Die Pulte sind schlank und leicht. In zwei Fällen, bei Markus und Johannes, ringelt sich der übliche Drache am Schaft empor, der bei Markus ebenso wie im Eichstätter Codex ein Tintenhorn hält, das außerdem auch im Georgenberger Markusbild (vgl. Abb. 128, Taf. 47) vorhanden gewesen zu sein scheint. Ein gedrehter Pultschaft, wie ihn das Lukasbild verwendet, kann innerhalb der Schule nur noch einmal, im Heinrichs-Evangeliar, belegt werden. Ähnliche Formen lassen sich schon in der karolingischen Kunst nachweisen, kommen in der ottonischen Malerei vor und sind im 11. Jahrhundert in Salzburger Werken besonders häufig. Eine auffallende Erscheinung ist der Drache im Matthäusbild, der die Holzstütze verdrängt hat, und

¹ Bamberg: Staatsbibliothek, Bibl. 140 (A. II, 42).

hoch aufgerichtet das Pultbrett trägt. Dieser seltene, in der Schule nicht noch einmal zu belegende Fall, wird in eine vorläufig noch nicht sicher zu umgrenzende Reihe einzuordnen sein, die von Bildungen, wie sie uns etwa in dem karolingischen Evangelienbuch des Bischofs Anno von Freising erhalten sind, ihren Ausgang genommen haben mag¹. Auf den Pulten liegt bei Lukas und Johannes jedesmal das aufgeschlagene Buch, bei Matthäus und Markus ein zu beiden Seiten lang herabfallendes Spruchband. Matthäus (Abb. 141, Taf. 51) mit rotem Unterkleid und grünem Mantel sitzt mit übergeschlagenen Füßen stark zur Seite gedreht. Diese Art der Fußstellung kehrt in dem Altomünsterer Perikopenbuch bei Judas im Abendmahlsbilde wieder und wird in der schon mehrfach genannten Handschrift aus Weihestephano bis zur Übertreibung gesteigert. Im 11. Jahrhundert kann sie besonders häufig in Salzburg² nachgewiesen werden und wird im 12. und besonders im 13. Jahrhundert für weltliche Persönlichkeiten, Fürsten und Richter, beliebt. Die Art, den Evangelisten zu setzen und zu bewegen, die Haltung der Hände und die Drehung des Kopfes finden ihre nächste Parallele im Raitenbacher Doppelbild (Abb. 78, Taf. 29). Der Evangelist ist ein Mann im mittleren Lebensalter, er trägt langes, dunkles Haar, das über der Stirn gescheitelt ist und bis in den Nacken herabfällt. Der Bart ist lang, der Schnurrbart läßt einen Teil der Oberlippe frei. Sein Haupt schmückt ein großer, blauer Nimbus, der weiß und rot konturiert ist. Den Rand verzieren kleine, weiße Punkte. Die rechts und links herabfallenden Vorhänge sind hellgelb. Die sich auf den Evangelisten beziehende Inschrift, die in Goldschrift auf dem schmalen Purpurstreifen steht, der zwischen Goldgrund und Rahmen eingelassen ist, lautet:

Tu Mathee tuis nobis Homo dicito (?) scriptis (Christus) natus quam generosa.

Markus (Abb. 142, Taf. 51) sitzt in Vorderansicht, er hat die linke Hand an die Wange gelegt und den Kopf ein wenig geneigt. Die rechte Hand, die das Schriftband nur noch mechanisch hält, ist herabgesunken. Seine Kleider sind gelbweiß und grün. Er trägt langes, kastanienbraunes Haar, das, wie bei Matthäus, über der Stirn gescheitelt ist. Der Bart ist kürzer als dort und läßt einen Teil des Kinnes frei. Der schwarz und weiß konturierte Nimbus ist blau. Von den innerhalb der Schule in Vorderansicht dargestellten Persönlichkeiten ist das frühe Tegernseer Paulusbild (Abb. 44, Taf. 18) am nächsten verwandt, das auch die Faltengebung zwischen den Unterschenkeln in entsprechender Weise durchführt. In derselben Reihe steht das ungefähr gleichzeitige Matthäusbild der Handschrift Clm. 23343 und die entsprechende Darstellung des späteren Georgenberger Evangelienbuches. Die Darstellung der Taube, die sich dem Ohr des Evangelisten nähert³, ist in Evangelistenbildern äußerst selten und speziell in Bayern nur einmal noch in einer Regensburg-Prüfener Handschrift zu belegen⁴.

Die Vorhänge zu beiden Seiten des Evangelisten sind hellgelb. Die Inschrift auf dem umlaufenden Purpurstreifen hat folgenden Wortlaut:

¹ München: Staatsbibl., Clm. 6215, Abb. bei Beißel, *Gesch. d. Evbg.*, S. 250.

² Bamberg: Staatsbibliothek, Evangeliar Heinrichs II., Bibl. 95 (A. II, 46), das von Salzburger Arbeiten nachhaltig beeinflusst, aller Wahrscheinlichkeit nach im Kloster Seeon (vgl. den Nachtrag des Bamberger Handschriftenkataloges) entstanden ist. Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. a. X. 6; München: Staatsbibl., Clm. 8272. Vgl. auch Vöge: a. a. O. S. 294 ff.

³ Vgl. Swarzenski: Regensburg, S. 86 Anm.

⁴ München: Staatsbibl., Clm. 13069, fol. 123b, Bild des Evangelisten Matthäus. Die Taube sitzt dem Evangelisten auf der Schulter. Vgl. die Salzbg. Darstellungen des hl. Gregor, Wien: Staatsbibl., Cod. 791, Missale, Abb. Swarzenski, Salzburg, Nr. 69; München: Staatsbibl., Clm. 11004.

Sed tu Marce leo fremitu rugit tremebundo extumba Christus pictus
quod surrexit redivivus.

Lukas sitzt in fast voller Seitenansicht hoch aufgerichtet, mit parallel gestellten Ober- und Unterschenkeln und leicht vorgebeugtem Oberkörper. Er trägt ein hellrosa Unterkleid und einen mit grünen und schwarzen Tönen durchsetzten blauen Mantel. Sein Nimbus ist rot, schwarz konturiert und mit weißen Punkten am Rande verziert. Haartracht und Farbe entsprechen dem Markusbild. An den Lukas des schon einmal genannten Raitenbucher Doppelbildes (Abb. 79, Taf. 29) erinnern Gestaltenbildung und Bewegungsmotiv, während die als Abschluß des Mantels scharf umgelegten und unterhalb der Knie schräg aufwärts geführten Falten ganz ähnlich im Heinrichs-Evangeliar belegt werden können. Die beiden Vorhänge sind saftgrün. Auf dem Purpurstreifen steht folgende Inschrift:

In vituli forma depictus mystice Luca est quia
citatus in templo scribitur Christus pictus.

In dieselbe Richtung, Raitenbuch—Heinrichs-Evangeliar, weist Johannes. Seine Kleider sind hellbraun und purpurrot. Er ist als Greis dargestellt, trägt langes, gescheiteltes Haar, einen langen Bart, ähnlich wie Matthäus, und den üblichen Schnurrbart. Er ist mit einem blauen Nimbus geschmückt, der schwarz konturiert und mit weißen Punkten verziert ist. Die Vorhänge sind hellrot. Die Inschrift lautet:

Ore gerens aquilam Johannes astra petentem scribens deprome quaesentis de(deitate?). Die Symbole haben ihren Platz auf der gegenüberstehenden Seite innerhalb der großen Anfangsinitialen. Ein Vergleich mit den entsprechenden Initialen des Raitenbucher Codex (Abb. 85/87, Taf. 32) läßt es deutlich erkennen, aus welchem Zusammenhang heraus sie verstanden werden wollen. Wenn auch von einer wörtlichen Kopie nicht gesprochen werden kann, — der Homo hält statt des Spruchbandes eine kleine Scheibe, wie sie im Pfingstbild des Ellenhard-Sakramentars beobachtet werden konnte, der Ochse ist ganzfigurig dargestellt, der dort zur Hälfte durch das Rankenwerk verdeckt wird, und der Adler hält ein Spruchband im Schnabel, das der Raitenbucher nicht hat — sind die Zusammenhänge doch unverkennbar. Die Rahmung der Initialen und die Verwendung des Purpurgrundes bleiben auf das Matthäusinitial beschränkt, während der Raitenbucher Codex im Gegensatz zu seiner Freisinger Vorlage, dem Evangelienbuch Clm. 6204, an dessen Verbindung von Initial und Text die anderen Initialen unserer Handschrift erinnern, die Rahmung auf alle Initialen ausgedehnt hatte. Man wird annehmen dürfen, daß der Trierer Codex, dessen vielfachen Beziehungen gerade zur Raitenbucher Handschrift, die ebenfalls schon bei der Besprechung der einzelnen Evangelistenfigur genannt werden mußten, zwingender Natur sind, auf eine Handschrift zurückgeht, die bei weitgehender Selbständigkeit in die Nähe „Freising—Raitenbuch“ gerückt werden muß.

Eine starke Abhängigkeit von eben dieser Vorlage muß auch die Initialornamentik selbst erklären, deren eng gedrängtes Rankwerk mit den vielen kurzen Ablegern, die sich in die Zwischenräume drängen und die Übersichtlichkeit beeinträchtigen, in dieser Zeit, in den ersten Jahren des Jahrhunderts, schon reichlich altertümlich anmutet.

Der stilistische Charakter der bildlichen Darstellungen stellt die Handschrift in die Nähe der voranstehend behandelten Gruppe, deren Werke schon rein formal einen engeren Zusammenhang vermuten ließen. Namentlich sind es die Kopitypen mit den charakteristischen, Seite 117 eingehend behandelten Augenformen, die die Stellung des Codex an-

deuten und die in den Abbildungen am deutlichsten bei Markus und Lukas erkannt werden können. Die Köpfe selbst sind kleiner und weniger plump. Wichtig ist die Gestalt des Markus (Abb. 142, Taf. 51) mit der eingegengten Brust und dem steif angesetzten Arm, wie es bei entsprechenden Gestalten jener Gruppe Clm. 23343 (Abb. 110, Taf. 41), Clm. 828 (Abb. 109, Taf. 41), Clm. 28321 (Abb. 127/129, Taf. 47/48) wiederkehrt. Der Gewandstil ist in den verschiedenen Handschriften derselbe: der starre Parallelismus der streng gezogenen Faltenlinien und die Erstarrung jeder einzelnen Gewandfläche. Wichtig ist die abweichende Verwendung weißer Lichtlinien, die an den Gewandsäumen kleine Treppmuster bilden und damit den Eindruck der Erstarrung vollenden. Wir werden annehmen dürfen, daß die engere Richtung, der die Trierer Handschrift angehört, im Anschluß ebenfalls wieder an Raitenbuch und wahrscheinlich auch an den Eichstätter Kreis, der unter dem Einfluß des Eichstätter Evangeliars mit ähnlichen Mitteln gearbeitet haben muß, dieses Netz weißer Linien besonders ausgebildet haben wird.

Die Gesichtsfarbe ist hellbraun. Modellierende Linien auf der Stirn, der Wange und am Halse sind weiß und ziegelrot. Augen, Nase, Mund und Ohren werden mit dünnen, lackartig glänzenden schwarzen Linien angegeben, verschiedentlich, so für die Nase, wird die Farbe herangezogen. Das Unterlid wird durch Grüngelb verstärkt, die Lippen sind rot. Der Gesichtsausdruck ist gedrückt. Die Behandlung der Hände und Füße ist entsprechend. Grundton und modellierende Linien sind dieselben. Die Konturen sind jedesmal schwarz. Gelenke und Nägel sind angegeben. Die farbige Behandlung des Haares ist die übliche. Hellblau, Rosa, Violett, Hell- und Ziegelrot, Rotbraun und Grün, Weiß, Schwarz und das überall gut erhaltene Gold bestimmen in der Hauptsache die farbige Erscheinung, womit auch hierfür der Zusammenhang mit jenen schon vielfach genannten Werken, namentlich der Handschrift Clm. 23343, gegeben ist.

Wir müssen den Trierer Codex als das Werk einer Richtung innerhalb unserer Schule betrachten, von der uns, außer einer späteren Kopie einer ihrer Handschriften, kein weiteres Zeugnis erhalten ist, die im 11. Jahrhundert mit Freising—Raitenbuch in Verbindung gestanden und im 12. Jahrhundert im Anschluß an die hier behandelte Gruppe eine Rolle gespielt haben muß. Aus diesem Grunde gewinnt die Trierer Handschrift als die einzige uns bekannte Äußerung dieser Richtung eine besondere Bedeutung. Für sie selbst wird es wahrscheinlich, daß sie schon bald nach ihrer Entstehung Bayern verlassen hat, da sich hier und dort zwar verwandte Züge, wörtliche Entlehnungen aber an keiner Stelle finden, und selbst auch der Weihenstephaner Codex, der auf eines der Werke dieser Richtung zurückgeht, diese speziell nicht gekannt haben kann. Die Vermutung Swarzenskis, der Codex habe in Hildesheim gelegen, würde damit eine gewisse Bestätigung erfahren, zumal zahlreiche Beziehungen Bayerns gerade zu Hildesheim eine Bücherbestellung oder eine Schenkung von Seiten irgendeines der bayerischen Klöster durchaus wahrscheinlich werden lassen. Sicherlich wird auch eine derartige Handschrift die Produktion ihrer neuen Heimat beeinflußt haben und es ist nicht unwahrscheinlich, daß auch die drei ebenfalls im Trierer Domschatz befindlichen Handschriften¹, die unter sich eine fest umrissene Gruppe bilden, auf Anregungen zurückgehen, die von diesem Codex ausgegangen sein können. Ob sie für Hildesheim oder für Paderborn, wie Beißel will, in Anspruch genommen werden müssen, soll an dieser Stelle nicht untersucht werden. Gegen-

¹ Trier: Domschatz Nr. 139 ol. 120, Nr. 137 ol. 133, Nr. 138.

über Swarzenski muß aber festgestellt werden, daß die Beziehungen zum Trierer Codex keineswegs derart zwingender Natur sind, daß von einer unmittelbaren Einwirkung gesprochen werden müßte¹.

Neben der Gruppe Clm. 23343, Clm. 828 und Clm. 28321, die mit dem Georgenberger Codex vermutlich an das Jahr 1138 heranreicht, stehen drei weitere Handschriften, ein Evangelienbuch und zwei Perikopenbücher, die mit jenen die gleiche, eingangs besprochene künstlerische Grundstimmung, die in ihren Äußerungen keiner Wandlung mehr fähig ist, gemeinsam haben.

Ein Evangelienbuch, das aus dem oberbayerischen Kloster Wessobrunn² in die Münchner Staatsbibliothek gekommen ist (jetzt Clm. 22044) und fälschlich jener berühmten Schreiberin dieses Klosters, der Nonne Diemut³, zugeschrieben wird, muß an erster Stelle genannt werden, da es unter den in Frage stehenden Handschriften den Werken der obigen Gruppe am nächsten steht.

Aretin⁴ hat in seinen im Jahre 1804 gedruckten „Beiträgen zur Geschichte und Literatur“ zum ersten Male ein künstlerisch ausgestattetes Evangelienbuch der Diemut erwähnt. Gemeint war der vorliegende Codex, der auch auf Grund seiner Zuweisung als Diemut-Handschrift im Münchner Bibliothekskatalog Aufnahme fand und der seit jener Zeit mit nur einer Ausnahme unwidersprochen als ein Werk dieser Nonne gegolten hat. Hager, der es unternahm, aus Gründen paläographischer Unstimmigkeiten, Zweifel an dieser Zuschreibung zu äußern, hat nicht durchzudringen vermocht. Nicht ein einziges urkundliches Zeugnis⁵ über die Tätigkeit dieser Nonne kennt ein ausgemaltes Evangelienbuch ihrer Hand. Bei der großen Verehrung, die dieser Frau schon zu ihren Lebzeiten entgegengebracht worden ist⁶, der man in einem Missale⁷ des folgenden 13. Jahrhunderts

¹ Ob auch für sächsische Arbeiten bayerischer Einfluß angenommen werden muß, vgl. Swarzenski: Regensburg, S. 132 Anm., kann nicht entschieden werden, bis die Einsicht der hierfür wichtigen Handschrift Cod. 17325 der Bibl. Nat. in Paris möglich gemacht ist. Nachträglich werde ich durch Herrn Dr. Homburger auf eine dem 12. Jahrhundert angehörende Handschrift, Cod. 85 bis, der Bibliothek in Dessau aufmerksam gemacht, die in Verbindung mit vorwiegenden Einflüssen der Winchester Schule gleichfalls Elemente des Freising-Raitenbucher Kreises aufweist. Ob für die Vorlage an eine Parallelhandschrift zum Trierer Codex oder an eine früher zu datierende Handschrift, die in Norddeutschland gelegen haben müßte, gedacht werden muß, bleibt ungeklärt. Wichtig ist diese norddeutsch-englische Handschrift darum, als sie unsere Vorstellung von der Einflußkraft der Schule in wertvoller Weise erweitert.

² Wessobrunn gehörte zur Diözese Augsburg. Das Kloster wurde 1056 aus einem Stift für Säkularkanoniker in eine Benediktinerabtei umgewandelt. Dem Männerkloster war eine Abteilung für Nonnen angegliedert. Lindner: Monastic. Episc. Augustani antiquari, Bregenz 1913; Hefner: Oberbayer. Archiv I, S. 355; Leutner: Hist. Wessofont. I, S. 166/254; Hager: Bautätigkeit und Kunstpflege in Wessobrunn, Oberbayer. Archiv, Bd. 48, 1893/94, S. 45.

³ Eine Frau gleichen Namens läßt sich in Salzburg im Anfang des 12. Jahrhunderts als Äbtissin des Nonnberger Klosters nachweisen; vgl. Swarzenski: Salzburg, S. 63. Der dort behandelte Codex der Münchner Staatsbibliothek Clm. 11004 kann aus paläographischen Gründen mit dem handschriftlichen Werk der Diemut von Wessobrunn nicht zusammengebracht werden. Vgl. auch die weiteren Ausführungen zum Evangelienbuch.

⁴ v. Aretin: Beiträge zur Geschichte und Literatur, 4. Stück, 1804, S. 89.

⁵ Die uns erhaltenen Bücherverzeichnisse würden ein solches Buch nicht verschwiegen haben. Sie sind abgedr. Hefner: a. a. O. S. 355; Becker: Catalogi Bibliothecarum antiqui 1884; Pez: Thes. I, Diss. isag., S. XIX–XXII.

⁶ Wattenbach: Schriftwesen, Leipzig 1896, S. 445; Deutschlands Geschichtsquellen II, S. 341; Schmeller: in Neumanns Serapeum, 1841, S. 241; Bradley: Dict. of Miniatur. I, 1887, S. 283, London.

⁷ München: Staatsbibl., Clm. 23056, fol. 150b.

ein Bild gewidmet hat, hätte ein solches Werk bekannt sein müssen. Eine genaue paläographische Vergleichung des Evangelienbuches mit den für Diemut gesicherten Handschriften bestätigt Hagers Behauptung in vollem Umfange. Der Schriftcharakter ist bei diesem ein völlig anderer. Die Buchstaben sind durchgehend ängstlicher gezeichnet, dabei zierlicher und meist leicht geschwungen gegenüber den breiten und festen Buchstaben des Evangelienbuches, die mit stets senkrechten Schäften zu lockeren Wortbildern vereinigt werden. Wir wissen ferner, daß Diemut unter der Regierung des Abtes Waltho (1129 bis 1157) im Alter von 74 Jahren gestorben ist. Ihr Todesjahr selbst ist nicht bestimmt überliefert; nach Leutner ist sie bereits im Jahre 1130 in der Marien-Kapelle beigesetzt worden. Da nun das Evangeliar nur im 12. Jahrhundert entstanden sein kann, ergibt sich notwendigerweise, daß Diemut den Codex, der, ohne dem Stil seiner Bilder Gewalt anzutun, in die Zeit um 1120 gesetzt werden kann, als eine 64 Jahre alte Frau geschrieben und ausgemalt haben mußte. Schon allein diese Erwägung würde genügen, die Haltlosigkeit der Diemuthypothese zu erweisen. Tatsächlich wird aber auf Grund noch nachzuweisender Zusammenhänge mit dem Georgenberger Evangeliar, die den Wessobrunner Codex als abhängig erscheinen lassen, eine mindestens 10 Jahre spätere Datierung als sie oben versuchsweise angenommen wurde, notwendig, womit der Codex einer Zeit angehört, in der Diemut schon nicht mehr unter den Lebenden weilte.

Diese Gründe machen es unmöglich, das Evangelienbuch auch weiterhin noch dem handschriftlichen Werk der Diemut zuzurechnen, das fast ein Jahrhundert lang die Vorstellung von dieser sonderbaren Frau nicht unbedeutend beeinflussen konnte.

Der Codex enthält die Vorreden entsprechend der Reihe 2a (vgl. Anhang S. 155), die vier Evangelien und ein Verzeichnis der Evangelientexte nach der Reihenfolge der Feste des Kirchenjahres.

In der kunstgeschichtlichen Literatur wird die Handschrift erwähnt bei:

Sighart: a. a. O. S. 212. — Swarzenski: Regensburg, S. 55, 130; Salzburg, S. 62. — Swarzenski: in Thieme und Becker, Künstlerlexikon. — Thoma: a. a. O. S. 27. — Beißel: Gesch. d. Evgb., S. 270. Das bei Beißel erwähnte Widmungsbild ist in der Hdschr. nicht enthalten.

Text und Bildschmuck verteilen sich in folgender Weise:

- Blatt 1a Novum opus
- „ 3b Plures fuisse
- „ 6a Ammonius
- „ 7a Sciendum etiam
- „ 8a } Kanontafeln (Abb. 145/48, 150/51, Taf. 52 u. 53)
- „ 14b }
- „ 15b Bild des Evangelisten Matthäus (Abb. 152, Taf. 54)
- „ 16a Initialseite
- „ 81b Bild des Evangelisten Markus (Abb. 153, Taf. 54)
- „ 82a Initialseite
- „ 125b Bild des Evangelisten Lukas (Abb. 154, Taf. 55)
- „ 126a Initialseite (Abb. 149, Taf. 53)
- „ 197b Bild des Evangelisten Johannes (Abb. 155, Taf. 55)
- „ 198a Initialseite
- „ 250ff. Evangelium de circulo anni

Der jetzige Einband (19×26 cm) stammt aus dem 16. Jahrhundert. Er besteht aus zwei mit Schweinsleder bezogenen Holzdeckeln, an denen sich Spuren von Schließen und Beschlägen finden. Der Codex zählt 33 Lagen mit zusammen 267 Blättern. Trinionen, Quaternionen und Quinionen wechseln miteinander ab. Einschneidende, spätere Veränderungen hat die Lagenordnung nicht erfahren. Das offenbar beschädigt gewesene Blatt mit dem Bild des Evangelisten Markus ist auf die Rückseite eines im 18. Jahrhundert sorgfältig eingeklebten Kupferstiches¹ aufgeklebt. Der Text ist in einer Kolumne und durchgehend mit schwarzbrauner Tinte geschrieben. Vorreden und Evangelien gehören ihrem Schriftcharakter nach zusammen. Der Rest der Handschrift Blatt 250 und folgende ist von einer zweiten Hand geschrieben.

Die Kanonbögen eröffnen die künstlerische Ausstattung. Sie werden von durchgehend gleich flachen Bögen abgeschlossen. Die oberen Deckplatten der Kapitelle sind untereinander verbunden und mit dem Namen des dem Kanon entsprechenden Evangelisten beschrieben, das Pfeilergerüst ersetzt das sonst abwechslungsreiche Bild der Ornamentfüllungen durch einfache rote, grüne und blaue Streifen, die von rot konturierten Goldleisten eingefasst werden, die Deckplatten sind einfach, und bekannte Blatt-, Masken- und Gesichtsmotive schmücken Basen und Kapitelle. Üppig entwickelte Blumenstauden auf hohen Stengeln, die bisher bescheidener und weniger auffällig innerhalb der Giebel und Bögen ihren Platz hatten, flankieren die Bögen zu beiden Seiten, drängen stark in den Vordergrund und stören die Einheitlichkeit der Bilderscheinung empfindlich. Türmchen und Dacharchitekturen, die sich zwischen die einzelnen, wie üblich bewegten Symbolfigurengruppen schieben, erinnern an die entsprechenden Tafeln des Trierer Codex, aus dessen Kreis ebenso die Abschlußbildung (Blatt 14 b, Abb. 150, Taf. 53) angeregt sein wird.

Es folgen die Bilder der Evangelisten, die mit Ausnahme der Matthäusdarstellung Bewegungsmotive der letzten Handschriftengruppe wiederholen. Matthäus ist in strenger Vorderansicht dargestellt, wie es innerhalb der Schule für einen Evangelisten nur noch einmal, im Freisinger Ellenhard-Evangeliar (Abb. 59, Taf. 23) zur Durchführung gekommen ist. Für die vorliegende, mehr repräsentative Darstellung mit dem von der linken Hand gehaltenen aufgeschlagenen Buch, das auf dem linken Knie aufsteht, und der erhobenen rechten Hand, die hier die Feder hält, werden in erster Linie Majestasdarstellungen anregend gewirkt haben. Faltstuhl und Decke können auf die beiden Handschriften Clm. 23343 und Clm. 828 (Abb. 110 und 109, Taf. 41) zurückgeführt werden, wobei die grüne, mit Kreisen gemusterte Decke ihr Vorbild im Matthäusbild des Adalpertus-Codex (Abb. 109, Taf. 41) hat, während der eigentliche Sitz mit den unter der Decke hervortretenden tatzenförmig gebildeten Stuhlbeinen und den stark betonten Gelenkpunkten mit Clm. 23343 (Abb. 110, Taf. 41) im Zusammenhang steht. Der Fußschemel mit der silbernen, an der linken Seite überstehenden Randleiste ist in allen drei Handschriften gleich.

Das Engelsymbol ist eine freie Wiederholung der entsprechenden Darstellung des Clm. 23343. Das übereinstimmende wechselseitige Halten des Spruchbandes, das ursprünglich auf das Ellinger-Evangeliar zurückgeht, unterscheidet sich deutlich von der zweiten Art, das Band zu halten, wie es beispielsweise in der Adalpertus-Handschrift belegt werden kann².

Das Bildformat ist schmal und hoch. Die Stützen zu beiden Seiten sind entsprechend

¹ Eine Ansicht des Klosters. Gezeichnet von J. Asam, von Joh. Christ. Steinberger in Augsburg gestochen.

² Vatic. Hdschr. — Freisinger Evglr. Clm. 6832 — Eichst. Evgl. — Clm. 828 — Clm. 28321.

schlank und die Architekturen, die sich der Möglichkeit beraubt sehen, in die Breite zu dringen, sind ohne die meist lastende Schwere der großen Mehrzahl aller bisher beobachteten Abschlußformen. Sie erinnern lebhaft an den Raitenbucher Codex (Abb. 83, Taf. 31), der mit entsprechenden Abmessungen ganz ähnliche Wirkungen erzielt hat (Raitenbuch: 15×22,5 cm, Wessobrunn 12×19,5 cm). Der Anschluß an diesen Codex wird im Zusammenhang mit einer Reihe noch zu zeigender formaler Übereinstimmungen gewiß; es muß dem Wessobrunner Künstler ein Leichtes gewesen sein, in dem benachbarten Kloster das Original selbst zu studieren.

Das Rahmenornament konnte zuletzt im Georgenberger Codex an derselben Stelle im Matthäusbild beobachtet werden. Aus einem ganz ähnlichen Verschmelzungsprozeß ist das Markusbild (Abb. 153, Taf. 54) hervorgegangen. Der Evangelist mit Messer und Feder, mit leicht geneigtem, nur wenig ins Profil gestelltem Kopf, mit einem über die Knie gelegten weißblauen Tuch und mit steif und unbewegt nebeneinander gestellten Unterschenkeln, geht deutlich auf den Raitenbucher Matthäus des ersten Doppelbildes zurück. Der Thronszitz ist niedriger geworden und das Pult, an dessen Schaft sich zwei Schlangen in phantastischer Verschlingung emporringeln, die auf eine eigene Erfindung des Künstlers zurückgehen können, ist weiter abgerückt. An den Eichstätter Kreis erinnern das Symbol und die Überschneidung des Rahmens durch den Abschlußgiebel rechts und links. Mit der Symbolfigur des bekannten Eichstätter Evangeliiars (Abb. 88, Taf. 33) stimmt allein die Frontalstellung des Kopfes überein, geändert ist die Stellung und die Haltung des Schweifes, hinzugetreten ist der Nimbus. Wir werden auch in diesem Falle mit einem verlorengegangenen Zwischenglied dieses Kreises zu rechnen haben, das ebenso die Architekturen vermittelt haben muß und das auch dem Georgenberger Evangeliar bekannt gewesen sein wird, der im Lukasbild (Abb. 129, Taf. 48) verwandte Formen bringt. Die Art, das Spruchband in Falten zu legen, ist aus der Adalpertus-Handschrift (Abb. 121, Taf. 44) und dem späteren Markusbilde des Georgenberger Codex (Abb. 128, Taf. 47) bekannt. Das Bandornament des äußeren Rahmens hat im Adalpertus-Codex (Abb. 126, Taf. 46) seine nächste Parallele.

Die Bedeutung des Lukasbildes (Abb. 154, Taf. 55) ist schon gelegentlich der Besprechung des Georgenberger Markusbildes betont worden. Die Übereinstimmung beider Bilder bis in Einzelheiten ist derart, daß das spätere Markusbild als wörtliche Kopie nach der ursprünglichen Fassung betrachtet werden muß. Daß es dem Wessobrunner Bilde vorangestellt werden muß, kann in diesem Zusammenhang nur behauptet werden, den Beweis liefert indirekt das folgende Johannesbild, dessen Abhängigkeit von der entsprechenden Georgenberger Darstellung sich nachweisen läßt. Das Motiv des Federspitzens im Zusammenhang mit der frontalen Stellung des Körpers, der nur im Oberkörper eine geringe Wendung nach links macht, ist neu und beiden Darstellungen gemeinsam, womit erwiesen ist, daß der Kopist des Markusbildes eine Änderung nicht vorgenommen haben kann. Die innerhalb der Schule ungewöhnliche Bankform¹ ist in beiden Darstellungen

¹ Eine Bankform, die im Verlaufe des 12. Jahrhunderts besonders beliebt wird und in zahllosen Beispielen belegt werden kann. Im 11. Jahrhundert lassen sich nur einige Elfenbeine mit dieser Bankform nachweisen: London: Vict. & Albert. Mus. Nr. 267; Agram: Domschatz, Goldschm. Elf. Bq. II, Nr. 62. Im 9. und 10. Jahrhundert sind die Beispiele häufiger: Stockholm: Codex aureus; Einsiedeln: Stiftsbibl. Cod. 17; Paris: Bibl. Nat., Cod. lat. 323; St. Paul: Stiftsbibl., Goldschm. Elf. Bd. I, Nr. 90; Florenz: Museo Nazionale Nr. 33.

dieselbe, die Architekturen entsprechen einander und die Ornamentformen des Rahmens sind wörtlich wiederholt. Der einzelne Vorhang und die Form des Pultes, an dessen Schaft sich eine Schlange emporringelt, sind durch das Johannesbild derselben Handschrift (Abb. 130, Taf. 48) angeregt, das Symbol ist eine genaue Kopie nach der entsprechenden Figur der Handschrift Clm. 828 (Abb. 121, Taf. 44).

Der Zusammenhang des Johannesbildes mit derselben Darstellung im Georgenberger Codex (Abb. 130) ist deutlich. Die Greisengestalt entspricht bis auf die Hände wörtlich dem Georgenberger Evangelisten. Das Halten des Schriftbandes mit der linken Hand und die Stellung der einzelnen Finger der rechten Hand sind geändert und gehen auf die Johannesdarstellung des Adalpertus-Codex (Abb. 122, Taf. 45) und das schon einmal genannte Matthäusbild der Raitenbacher Handschrift (Abb. 78, Taf. 29) zurück. Die Unzulänglichkeiten der Zeichnung, die verkümmerten Füße und die klobigen Hände, die hölzern-steife Haltung der Arme und Beine, die Art des Schulter- und Halsansatzes und die überall ausgewalzten Gewandflächen mit leblos-dürren Konturen sind in ihrer Gesamtheit selbst dem Georgenberger Evangeliar gegenüber eine so unbedeutende künstlerische Leistung, daß die vorliegende Darstellung nur in der Nachfolge jenes Bildes gedacht werden kann. Die gleichfalls übernommene Musterung der Sitzdecke und die deutliche Nachahmung der Architekturen mit den fensterdurchbrochenen Stützen, die auf gemauertem Unterbau stehen, verstärken diesen Eindruck. Das Schutztuch über den Knien und die bereits charakterisierte Form des Spruchbandes hatte schon das Markusbild, die Bankform entspricht derjenigen des Lukasbildes und die ungewöhnlich große Symbolfigur hat eine auffallende Parallele im Raitenbacher Codex (Abb. 79, Taf. 29), wo auch das Rahmenornament mit dem Dreipunktmuster nachgewiesen werden kann.

Die Tracht der Evangelisten ist die übliche. Lukas hat noch ein drittes Gewandstück angelegt, das Knie und Unterleib bedeckt und auch in der Abbildung deutlich unterschieden werden kann. Kräftige rote, blaue und grüne Gewandfarben werden bevorzugt. Die Nimben verwenden abwechselnd Gold, Rot und Blau und weiße und schwarze Konturen. Die Abbildung 149 (Taf. 53) wiedergegebene ganzseitige Initial bestätigt im Vergleich mit den Initialen der Handschriften Clm. 23343 und 828 (Abb. 126, Taf. 46) die schon oben gegebene Gesamtcharakteristik dieser aus denselben Voraussetzungen heraus entstandenen Formen. Das Fehlen auch der geringsten Terrainandeutung, der übliche Goldgrund und die mit den Ornamentrahmen verwachsenen Architekturen, die lediglich Rahmen sind, geben den Bildern ein rein ornamentales Gepräge. Die dargestellten Menschen sind schlanker, als sie es in der vorangegangenen Gruppe waren, namentlich das Verhältnis der Köpfe zu ihren Körpern ist ein anderes und in der vorliegenden Ausführung erträglicher. Der Gewandstil ist derselbe, nur härter noch und ungelenker; und vergleicht man den Lukas (Abb. 154, Taf. 55) mit dem Lukas der Adalpertus-Handschrift (Abb. 121, Taf. 44) und greift man ein Einzelmotiv, wie den Gewandzipfel, der über den linken Arm herabfällt, heraus, wird man erkennen, wohin der einmal beschrittene Weg selbst über jene Gruppe hinaus noch führen konnte. Für die Kopftypen, die sich mit der Zeichnung des Mundes, der Nase und der Ohren gegenüber den Typen der letzten Werke nicht unterscheiden, wird die elliptische Augenform, wie sie das 11. Jahrhundert ausschließlich gekannt hat, wieder gebräuchlich. Das Oberlid ist schwarz, das Unterlid gelb-grün. Die Pupillen sind kleine, schwarze Punkte, die sich vom Oberlid zu lösen trachten und auf weißem Augenfeld den üblichen stechenden Ausdruck haben. Der Querstrich über dem

Nasenrücken tritt wesentlich zurück. Hände und Füße sind überaus plump und versagen in der Zeichnung selbst dann, wenn sie genau kopiert werden. Die Konturen sind überall schwarz, kurze, rote Striche bezeichnen die Gelenke, Nägel fehlen.

Die Haartracht ist die übliche. Die zeichnerische und malerische Behandlung bietet geringe Abweichungen im Rahmen der bisher gemachten Beobachtungen. Den lang herabfallenden Haaren, den Bärten und Schnurrbärten fehlt der schneidend scharfe Kontur der letzten Werke, die Schnurrbartbüschel und Kinnbärte wie Mosaiksteine in das Gesicht einfügten. Braun, Rotbraun und Blauweiß werden auch hier wieder verwendet. Auffallenderweise tritt die Aufteilung der überall gleichmäßig grundierten Fläche in kleinere Felder fast ganz in den Hintergrund, da das bekannte System zwar mit einigen Pinselstrichen nachgeahmt wird, die verwendeten Farben sich aber nur wenig von dem Grundton abheben und eine besondere Wirkung auf diese Weise ausgeschlossen bleibt. Rot, Blau und Grün bestimmen in der Hauptsache die farbige Gesamterscheinung. Eine gewisse Scheu, ungemischte Farben in größeren Flächen zur Geltung zu bringen, hat ein unruhiges Suchen nach Mitteln zur Folge, die mäßigen und abschwächen sollen. Der Erfolg ist nur gering. Das Blau erhält grüne, das Rot braune Töne und das Purpur, namentlich der Mäntel Blatt 125b und 197b, wird mit Weiß durchsetzt. Ungemischtes Weiß verwenden nur die Gewandsäume. Das Inkarnat begnügt sich mit einem unerfreulich kalkig wirkenden Braun-Weiß, das mattgrüne Töne unter den Augen, an der Nase und auf der Stirn, tupfenartig aufgesetzte ziegelrote Wangenflecken und modellierende braunrote Linien am Halse, an Händen und Füßen, die ebenso kalkig wirken wie das Gesicht, beleben sollen.

Die Farben sind schlecht erhalten. Sie sind brüchig und stark abgeblättert. Das Gold ist verblaßt und das Silber ist schwarz geworden.

Eine gewisse handwerksmäßige Sicherheit, Stift und Pinsel zu führen, wie sie für den vorliegenden Codex charakteristisch ist, und nach überkommenen Vorlagen zu arbeiten oder aus der Verschmelzung mehrerer scheinbar Neues zu schaffen, bedeutet die letzte Stufe unserer Schule, die in den beiden noch anzuschließenden Perikopenbüchern ihren letzten Ausdruck findet.

Beide Handschriften sind bis zu ihrer Überführung in die Münchner Staatsbibliothek, wo sie als Clm. 2939 und Clm. 2938 aufbewahrt werden, im Besitz des Klosters Altmünster¹ gewesen. An Hand der Einbände, die aus je zwei gravierten Metallplatten mit breiten Messingblechfassungen bestehen, ergibt sich, daß beide Bände seit dem Ende des 15. Jahrhunderts dem Kloster gehört haben, da sich auf der vorderen Platte der zuerst genannten Handschrift Clm. 2939 die Darstellung einer Szene aus dem Leben des hl. Alto findet, die ein Schriftband mit der Jahreszahl 1498 einrahmt, und der Einband des zweiten Codex 2938 eine genaue, ungefähr gleichzeitige Wiederholung einer weniger geschulten Hand darstellt.

Während Clm. 2938 keine andere Auskunft über seine Geschichte gibt, darf für die Handschrift Clm. 2939, da sie die Perikopen zu den Festtagen der Klosterpatrone Petrus, Paulus und Maria (in die s. Petri, in vig. apost. Petri et Pauli, in nat. s. Mar.) durch Illustrationen besonders auszeichnet, die Entstehung im Kloster selbst vermutet werden.

¹ P. Lindner: *Monasticon Metrop. Salisbg.*, Salzburg 1906, S. 166. G. Binder: *Gesch. d. bayer. Birkengitterklöster*, Verhdlg. d. Hist. Vereins. Regensburg 1896, Bd. 40. Das Monasterium Altonis (nach dem Gründer Alto) wurde im Jahre 1047 in ein Benediktiner-Nonnenkloster umgewandelt.

Ihre künstlerische Ausstattung besteht aus achtzehn ganz- und halbseitigen Illustrationen zu den verschiedenen Festtagen und 242 kleinen und großen Initialen an den Anfängen der einzelnen Lesungen. Bilder und Initialen werden noch jetzt durch die ursprünglich eingenähten Seiden- und Tuchstreifen geschützt, die in zwei Fällen kunstgewerbliches Interesse beanspruchen¹. Die üblichen Tagesangaben stehen in roter Schrift am Kopf der einzelnen Perikopen. Die ursprüngliche Lagenordnung ist unverändert erhalten. Zwei ganzseitige Illustrationen, Blatt 1 mit dem Bild des Evangelisten Matthäus und Blatt 68 mit der Abendmahlsdarstellung, stehen außerhalb des Lagenverbandes. Da sie sich ihrem künstlerischen Charakter nach von der übrigen Ausstattung der Handschrift nicht unterscheiden, werden sie erst nach Fertigstellung der allgemeinen Anlage hinzugefügt worden sein, nachdem anfangs vielleicht eine Illustrierung der Perikopen Weihnachtsvigil I und Gründonnerstag nicht vorgesehen war. Im übrigen sind Text und Bild im Zusammenhang entstanden. Der Schriftcharakter ist einheitlich, die Sorgfalt in Einzelheiten muß unter einer vielleicht beschleunigten Herstellung gelitten haben².

In der Literatur wird die Handschrift erwähnt bei:

G. Swarzenski: Regensburg, S. 131, 166, 186, Salzburg, S. 141. — G. Leidinger: Verzeichnis der wichtigsten Miniaturen, München 1912. — E. Thoma: a. a. O. S. 32. — Beißel: Gesch. d. Evgb., S. 253. — H. Kehrer: Die heiligen drei Könige in der Legende und in der deutschen Kunst, Straßburg 1904.

Die Bilder verteilen sich in folgender Weise:

- Blatt 1 b Bild des Evangelisten Matthäus (Abb. 156, Taf. 56).
- „ 3b Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten (Abb. 157, Taf. 56).
- „ 6b Anbetung der Könige (Abb. 159, Taf. 57).
- „ 12a Darstellung im Tempel (Abb. 166, Taf. 61).
- „ 47a Einzug in Jerusalem (Abb. 160, Taf. 58).
- „ 68b Abendmahl (Abb. 161, Taf. 58).
- „ 70b Kreuzigung Christi (Abb. 162, Taf. 59).
- „ 76a Frauen am Grabe (Abb. 163, Taf. 59).
- „ 91a Himmelfahrt (Abb. 164, Taf. 60).
- „ 93b Pfingsten (Abb. 165, Taf. 60).
- „ 98a Der arme Lazarus (Abb. 167, Taf. 61).
- „ 135b Berufung des Petrus (Abb. 172, Taf. 62).
- „ 136a Apostelversammlung (Abb. 158, Taf. 57).
- „ 139a Verkündigung an Zacharias (Abb. 169, Taf. 61).
- „ 140a Kreuzigung Petri (Abb. 173, Taf. 62).
- „ 143b Begräbnis der Maria (Abb. 171, Taf. 62).
- „ 145a Geburt der Maria (Abb. 170, Taf. 62).
- „ 161b Zachäus (Abb. 168, Taf. 61).

I. **Matthäus** (Blatt 1 b — Illustration zur Weihnachtsvigil: Cum esset desponsata — 11,5×19 cm — Abb. 156, Taf. 56). Am Anfang der Bilderfolge steht das Bild des Evangelisten Matthäus. Eine Erscheinung wie sie schon einmal innerhalb der Schule im kleinen Tegernseer Perikopenbuch beobachtet werden konnte und wie sie ähnlich in dem zweiten,

¹ Der gewirkte Tuchstreifen Blatt 92b ist bereits von Swarzenski (Regensburg, S. 110) im Zusammenhang mit dem Erhardbild des Uta-Codex erwähnt worden.

² Der Codex enthält 20 Lagen. Eine Lage zu fünf und 19 zu vier Blatt. I.—X./4, XI./5, XII.—XX./4.

schon genannten Perikopenbuch des Klosters wiederkehrt, das die Bilder der einzelnen Evangelisten den ihnen gehörenden Perikopen voranstellt¹.

Der als Jüngling dargestellte Evangelist ist mit der Abfassung seines Evangeliums beschäftigt. Er sitzt innerhalb eines breiten, rechteckigen Ornamentrahmens nach rechts gewandt auf einer blau und grün gestrichenen Steinbank. Der linke Fuß ruht auf einer Fußbank, die aus einer grasgrünen Platte mit silbernen Randleisten und vier ebensolchen Füßen besteht. Der rechte Fuß hängt frei in der Luft. Der Evangelist trägt ein weiß-blaues Unterkleid und einen grau-violetten Überwurf, er ist bartlos und hat langes rot-braunes Haar, das bis in den Nacken herabfällt und über der Stirn in einer für die ganze Handschrift charakteristischen Art durch eine breite, nach hinten gezogene Haarsträhne geteilt wird. Der Nimbus ist dunkelblau und rot konturiert. In den Händen hält er Messer und Feder. In der rechten oberen Bildecke erscheint aus blauen, roten und grünen Wolkenzacken heraus das Symbol, das ein braunweißes Schriftband herabreicht. Das Symbol ist ohne Flügel dargestellt², es trägt unter einem dunkelroten Überwurf ein weißes, am Halse eng geschlossenes Kleid. Die Haartracht entspricht derjenigen des Evangelisten. Der Nimbus ist fahlgrün. Zwischen das Gold des Hintergrunds und den äußeren Rahmen treten blaue und grüne Leisten, die ebenso in den folgenden Darstellungen verwendet werden und auf deren Bedeutung früher bereits, gelegentlich der Besprechung des Georgenberger Johannesbildes, hingewiesen worden ist. Die Darstellung hat zum Heinrichs-Evangeliar, vornehmlich dem Matthäusbild, die nächsten Beziehungen. Das Fehlen des Architekturrahmens, die Befestigung des Vorhanges mit drei Ringen am äußeren Rahmen, die Art, das Symbol aus Wolkenzacken heraus erscheinen zu lassen, der jugendliche Typus des Evangelisten und die innerhalb der Schule sonst nicht wieder beobachtete Rechtsdrehung können dort belegt werden.

II. Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten (Blatt 3b — Weihnachten II: Pastores loquebantur . . . — In principio erat verbum — 12,5×18 cm — Abb. 157, Taf. 56). Die beiden Szenen sind übereinandergestellt; die Geburtsszene oben, die Verkündigung unten, ein Ornamentband als Trennungsglied. Das Ganze wird von einem breiten Rahmen zusammengehalten, der von Gold- und Silberleisten gefaßt und mit einem schon bekannten Bandmuster auf goldenem Grunde verziert ist. Maria liegt auf einem breiten, blauweißen Polster. Als Decke benutzt sie ein violettes Tuch, das die schwarzen Schuhe freiläßt und bis unter die Arme heraufreicht. Sie trägt ein grasgrünes Kleid und hat ein braunes Tuch fest um den Kopf gezogen, so daß Haare und Ohren verdeckt sind. Ihr Nimbus ist graugrün. Sie redet mit dem weißhaarigen Joseph, der am rechten Bildrand sitzt, der das Kinn aufstützt und die linke Hand auf das Knie auflegt. Joseph trägt ein weiß-grünes Kleid und einen dunkelroten Umhang. Der Nimbus verwendet eine eigenartige Mischung aus Weiß, Rot und Blau. Hinter dem Lager der Maria erhebt sich in der Bildmitte ein hoher Krippenbau, hinter dem Ochs und Esel sichtbar werden. Das Kind ist mit goldenem Kreuznimbus geschmückt. Die Windeln, die auch die Hände verdecken, sind blauweiß. In der linken oberen Ecke erscheint ein Engel aus gleichfalls wieder grünen und blauen Wolkenzacken.

Die Beschränkung auf die drei Personen Maria, Joseph und Kind entspricht dem abend-

¹ Vgl. Swarzenski: Regensburg, S. 146 Anm.

² Innerhalb der Schule nur noch im Codex der vatikanischen Bibl. Außerdem in einer „Salzburger“ Hdschr. der Münchner Staatsbibl., Clm. 21580.

ländischen Typus, der bis in das 6. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann¹, den vor allem die Vöge-Schule kennt und der sich auch in Salzburg im Evangelienbuch von St. Peter² findet.

Byzantinische Elemente sind das Polster, auf dem Maria liegt, der hohe Krippenaufbau und der seitwärts sitzende Joseph, der mit der Hand das Kinn stützt. Es sind Elemente byzantisierender Art, die schon seit mindestens zwei Jahrhunderten dem Abendland geläufig waren, deren Herkunft vergessen war und die, wie es das Beispiel „Maria — Joseph“ zeigt, in lebhafter Unterhaltung dargestellt sind, während die byzantinische Kunst Joseph regelmäßig im Bilde isoliert, im abendländischen Geiste gewandelt sind, eine Erscheinung, die Vöge³ und Haseloff⁴ gleicherweise betont haben.

In der unteren Bildhälfte empfangen zwei Hirten durch einen senkrecht niederfahrenden Engel die Botschaft von der Geburt des Herrn. Der Engeltypus ist unverändert. Die Hirten tragen den üblichen kurzen, hier blauen und grünen Kittel mit rotem Mantel, der auf der rechten Schulter zusammengehalten wird, grüne und blaue Strümpfe und schwarze Schuhe. Beide stützen sich auf ihre Keulen und blicken erstaunt und erschreckt zur Erscheinung empor, auf die sie mit erhobener Hand und ausgestrecktem Zeigefinger deuten⁵. Durch die heftige Aufwärtsbewegung des Kopfes drohen die Hüte herabzufallen. Die Herde besteht aus drei Tieren. Landschaftliche Andeutungen fehlen vollständig. Die Zusammenziehung mit der Geburtsszene, obwohl ursprünglich byzantinisch, ist entsprechend den oben behandelten byzantinischen Elementen schon frühzeitig von der abendländischen Kunst übernommen worden⁶. Das Fehlen des ganzfigurigen Verkündigungsengels, wie ihn das Freisinger Sakramentar hatte, entspricht der in Bayern, speziell in Salzburg, mehrfach zu beobachtenden Gewohnheit⁷.

III. Die Anbetung der Könige (Blatt 6b — Dreikönigstag; Cum natus esset — 13×18 cm — Abb. 159, Taf. 57). Die Szene spielt unter einer Rundbogenarchitektur, die von zwei einfachen Säulen getragen wird. Die goldene Hintergrundsfläche schließen grüne und blaue Randleisten gegen den breiten Rahmen ab, der mit einem schon mehrfach beobachteten Bandornament geschmückt ist. Maria sitzt in der rechten Bildhälfte. Mit der linken Hand hält sie das Kind, während sie die rechte geöffnet erhebt. Sie trägt ein grau-violettes Kleid mit blauem Umhang, ein braunes Kopftuch, das die Haare verdeckt und auf der Schulter aufliegt, und an den Füßen rote Schuhe mit weißen Nähten. Ihr Nimbus ist grün und rot und weiß konturiert. Das vollständig bekleidete Kind (braun-rot) hält in der Linken eine Schriftrolle und hat die Rechte im Segensgestus (lat.) erhoben. Der Nimbus verwendet Gold, das eingezeichnete Kreuz ist rot.

Von links treten die Magier, zwei Greise und ein Jüngling, heran. Nur die beiden Greise sind durch Kronen ausgezeichnet, der Jüngling trägt eine einfache, grüne Kopfbedeckung. In den Händen halten sie flache, goldene Schalen, die mit Geschenken gefüllt sind. Ihre Tracht entspricht derjenigen der Hirten, Schuhe fehlen. In der Mitte über der Szene erscheint ein roter, kreuzförmiger Stern mit blauer Mittelscheibe.

¹ Schmidt: Darstellung der Geburt Christi. Entwicklungsgeschichtl. Studie. Stuttgart 1890.

² Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. a. X. 6. ³ a. a. O. S. 262. ⁴ a. a. O. S. 99.

⁵ Der ausgestreckte Zeigefinger als Ausdruck des einfachen Zeigens in Verkündigungsbildern häufig; vgl. Vöge a. a. O. S. 292; Haseloff: a. a. O. S. 302.

⁶ Vgl. Vöge: a. a. O. S. 263.

⁷ München: Staatsbibl., Clm. 15713. Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. a. X. 6. — Cod. a. XII. 7.

Die Darstellung entspricht dem abendländischen Typus der Anbetung. Der Gestus der erhobenen rechten Hand zum Zeichen der Entgegennahme einer Huldigung¹, der Segensgestus und die Schriftrolle beim Kinde sind in erster Linie der westdeutschen Kunst² des 11. Jahrhunderts bekannt, in bayerischen Darstellungen hält Maria das Kind mit beiden Händen, die Haltung des Kindes ist ähnlich, statt der Rolle ein Buch und die Rechte im Segensgestus erhoben. Ungewöhnlich ist die Darstellung zweier Greise³, während sonst entweder alle als Greise, alle jugendlich oder den Lebensaltern nach abgestuft erscheinen. Ungewöhnlich ist auch das Fehlen der Krone⁴ bei dem dritten König und die Gestalt des Sterns, für den die mehrzackige (fünf, sechs und mehr) Form die Regel ist.

IV. **Die Darstellung im Tempel** (Blatt 12 a — Lichtmeß: *Postquam impleti sunt* — 13×9,5 cm — Abb. 166, Taf. 61). Zugewogen sind der greise Simeon, Maria und Hanna. Simeon hält mit verhüllten Händen das Kind. Er trägt schwarze Schuhe, ein weißes Kleid und einen mattgrünen Mantel. Der Knabe hat die rechte Hand segnend erhoben, die andere ruht untätig auf dem Knie. Sein Haupt ist mit dem goldenen Kreuznimbus geschmückt. Maria steht mit den beiden Opfertauben im Arm unter dem mittleren Bogen. Sie ist wie im vorangegangenen Bilde gekleidet. Ihr Nimbus ist mattviolett und weiß konturiert. Hanna, mit ehrfurchtsvoll erhobenen Händen, ist besonders reich gekleidet. Sie trägt über einem langen, bis auf die Erde herabreichenden weißen Unterkleid ein zweites, purpurrotes Gewand, das mit einer breiten Goldborte geschmückt ist. Der zweite Überwurf ist grau-grün, das eng anliegende Kopftuch hellbraun. Die Schuhe sind schwarz. Besonderes Interesse beansprucht die Darstellung des Tempels mit Tür, Säulen, Bögen, Zwickelfenster, Altar, Apsis mit Kuppel und einem Satteldach über dem Langhaus.

Die Vereinigung von Maria, Hanna und Simeon ist selten. Sie ist in Salzburger Darstellungen im Evangelienbuch von St. Peter⁵ (11. Jahrh.) und im Passauer Perikopenbuch Clm. 16002 (12. Jahrh.) zu belegen. Bertolt⁶ (11. Jahrh.) beschränkt sich auf nur zwei Personen, Maria und Simeon. Die seitliche Anbringung des Altares und die hierdurch bedingte Komposition ist ungewöhnlich und sonst nicht nachzuweisen.

V. **Christi Einzug in Jerusalem** (Blatt 47 a — Palmsonntag: *Scitis quia post biduum* — 13×19 cm — Abb. 160, Taf. 58). Die Darstellung entspricht in ihren Hauptzügen dem hierfür üblichen Schema. Besonders auffallend ist das Größenverhältnis zwischen Christus und den ihn begleitenden Jüngern. Es muß dies ebenso wie das freie Schweben der Eselin in halber Bildhöhe mit der Arbeitsmethode des Künstlers erklärt werden, der ohne das Ganze von vornherein berücksichtigt zu haben, das Bild mit der Ausführung der Hauptperson begonnen hat.

Christus ist bärtig. Der kurze Kinn- und Backenbart, die kurzen, über den Mundwinkeln einsetzenden Schnurrbartbüschel und die lang herabfallenden Haare sind rotbraun. Ein blauer Nimbus mit silbernem Kreuz zeichnet ihn vor den anderen aus. Seine

¹ Vgl. für die Madonna die entsprechende Darstellung im Wyschehrader Codex: Prag, Univ. Bibl., XIV, A. 13. Ebenso eine Regensburg-Prüfeningener Darstellung um 1155, München: Staatsbibl., Clm. 13069, fol. 123b.

² Vgl. z. B. München: Staatsbibl., Clm. 4452, Bl. 18 a.

³ Mir ist nur ein zweites Beispiel bekannt geworden: Darmstadt: Bibl. Nr. 1640, Evangelienbuch aus Meschede, 11. Jahrh.

⁴ Eine verwandte Erscheinung in dem Salzburger Antiphonar vom Ende des 12. Jahrhunderts. Salzburg, Stiftsbibl. St. Peter, Cod. a. XII. 7; zwei Könige mit spitzer Mütze, ein König mit Krone.

⁵ Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. a. X. 6. ⁶ Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. VI. 55.

Kleider sind hellblau und rosa. Die kleine, rechteckige Satteldecke ist blau und mit weißen und roten Steppnähten verziert. Christus hat die rechte Hand im Segensgestus erhoben, in der linken hält er einen Palmwedel. Zwei jugendliche Gestalten breiten Rock und Strauchwerk vor ihm aus, eine dritte steht abseits, noch innerhalb der Stadt. Sie tragen den üblichen kurzen blauen, grünen oder roten Kittel. Das Gefolge Christi besteht aus nur zwei Jüngern, Petrus, der mit der rechten Hand auf Christus deutet, und eine jugendliche Gestalt, wahrscheinlich Johannes, der ein Buch in der Hand hält. Ihre Kleider sind blau-weiß, braun-weiß, hellrot und purpurn, ihre Nimben grün und rosa. Die Form des unteren Abschlusses ist bekannt, neu sind nur die kleinen fensterartigen Öffnungen in den Zwickeln. Den breiten Rahmen schmückt ein einfaches, in seiner Art bekanntes Bandornament.

Die Zahl der teilnehmenden Personen möglichst zu beschränken, ist besonders der Salzburger Malerei geläufig, während beispielsweise die südwestdeutschen Werke des vorangegangenen Jahrhunderts eine große Menschenmenge bevorzugt und darin auch die Einzugszene im Freisinger Sakramentar maßgebend beeinflusst haben. Christus, einen Palmwedel¹ in der Hand haltend, ist in Salzburger Handschriften des späten 12. Jahrhunderts üblich. Das Fehlen der Gestalt auf dem Baum ist selten. Die Frage, ob mit den Gestalten rechts Kinder dargestellt sein sollen, läßt sich auch hier nicht entscheiden².

VI. Das Abendmahl (Blatt 68 b — Gründonnerstag: Ante diem festum — 14,5×20,5 cm Abb. 161, Taf. 58). Hinter einem gedeckten, elliptisch geformten Tisch, der die ganze Breite des Bildes einnimmt, ist Christus dargestellt. Rechts von ihm sitzen sechs, links fünf Jünger, Judas sitzt von allen getrennt im Vordergrund.

Ob Christus sitzt oder steht, kann nicht bestimmt gesagt werden, immerhin ist es möglich, daß er sich im Augenblick erhoben hat, um Judas über die Breite des Tisches hinweg den Bissen zu reichen. Unter den Jüngern ist Petrus kenntlich gemacht. Der weißhaarige Jünger links von Christus wird Johannes sein³.

Das Tischtuch ist weiß-braun. Das Tischgerät besteht aus Gold. Die Kleider und Nimben wechseln gleicherweise mit hell- und dunkelroten, grünen und blauen Farben. Christus ist mit dem üblichen Kreuznimbus geschmückt. Die Szene spielt unter einer auf vier Säulen ruhenden Architektur, die aus einem Mittelbau, zwei flankierenden Türmen und je einem rechts und links anschließenden Langhausbau mit Satteldach besteht. Eine der Säulen wird unterhalb des Tisches sichtbar und steht wie die Steinbank, der Fußschemel und die Tischfüße auf den abschließenden Bögen auf, die das bekannte Arkadenmotiv variieren. Der Rahmen besteht aus Silber- und Goldleisten und einem unruhig wirkenden blau-rot-weißen Bandmuster.

Für die Ikonographie der Abendmahlsszene kann auf die abschließenden Untersuchungen Dobberts⁴ und die Erörterungen Vöges⁵ und Haseloffs⁶ verwiesen werden. Die hier vorliegende Darstellung entspricht dem im Abendland herrschenden Typus.

VII. Kreuzigung (Blatt 70 b — Karfreitag: Egressus est Jesus . . . — 13,5×19,5 cm —

¹ Wien: Staatsbibl., Cod. 1244. Cambridge: Ashburnham Evglstar. Abb. Swarzenski: Salzburg, Nr. 292.

² Vgl. oben S. 76 und Haseloff: a. a. O. S. 136.

³ Johannes als Greis schon im Perikopenbuch Bertolts. Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. VI, 55; vgl. auch Mailingen: I. 2, IV^o 11; Petrus rechts, links ein bärtiger Apostel, offenbar Johannes.

⁴ Dobbert: Das Abendmahl Christi in d. bild. Kunst. Repert. XIII/XIV/XV.

⁵ Vöges: a. a. O. S. 260. ⁶ Haseloff: a. a. O. S. 137.

Abb. 162, Taf. 59). Das Bild der Kreuzigung als Illustration zur Karfreitagsperikope ist äußerst selten und speziell in Bayern nicht wieder zu belegen¹. Die Darstellung beschränkt sich auf den Gekreuzigten, Maria, Johannes und die Personifikationen von Sol und Luna. Christus ist mit vier Nägeln an das goldene, von Silberstreifen gerahmte Kreuz geschlagen. Die Knie sind leicht zur Seite gebogen und die Arme nur schwach gekrümmt. Der Kopf ist zur Seite gesunken und die halb geöffneten Augen lassen einen Sterbenden vermuten. Er ist mit einem blaßroten Schurz bekleidet, der vorn geknotet ist. Sein Haupt ist mit dem Kreuznimbus geschmückt. Aus den Wunden an der Seite, an Händen und Füßen fließt Blut und wie im Sakramentar steht am unteren Ende des Kreuzes ein silberner Kelch, der das von den Füßen herabtropfende Blut auffängt.

Johannes stützt mit der rechten Hand den Kopf. Er ist jugendlich, bartlos und trägt kurzes, rotbraunes Haar. Seine Kleider sind weiß-blau und rosa. Der Nimbus ist hellblau. Maria ist wie Hanna im Darstellungsbild gekleidet. Unter- und Oberkleid sind hellbraun und graugrün, der Mantel ist dunkelrot, das eng anliegende Kopftuch weiß. Eine goldene Borte umrahmt das Gesicht. Ihr Nimbus ist grün und weiß konturiert. Mit beiden Händen hält sie ein Tuch, dessen eines Ende sie mit der linken Hand an die Wange drückt. Sol und Luna haben die Hände verhüllt und zum Zeichen der Trauer erhoben. Rot und Gelb für Sol — Rosa, Blau und Silber für Luna entsprechen der ursprünglich von Byzanz ausgegangenen Farbensymbolik, die auch im Heinrichs-Evangeliar und schon vorher im Freisinger Sakramentar beobachtet werden kann².

Die durch den Rahmen und die Kreuzbalken gebildeten vier Felder sind blau und grün eingefärbt. Das blau-rot-grüne Ornament des Rahmens ist Schulgut.

Es ist bemerkenswert, daß Christus mit halb geschlossenen Augen, sterbend also, dargestellt ist. Entsprechende Darstellungen werden im weiteren Verlauf des Jahrhunderts beliebt³. Der sich zur Schrifttafel verbreiternde Kreuzstamm findet sich entsprechend im Heinrichs-Evangeliar. Es ist ein Motiv, das sich auch sonst in Bayern findet und ursprünglich durch südwestdeutsche Vorbilder angeregt sein wird⁴. Das Vorkommen des Kelches ist Seite 74 ausführlich behandelt worden. Das Tuch in den Händen der Maria ist eine persönliche Erfindung des Künstlers.

VIII. **Die Frauen am Grabe** (Blatt 76a — Ostersonntag: Maria Magdalena — 13×19 cm — Abb. 163, Taf. 59). Der Engel sitzt zur „rechten Hand“ (Markus) nach rechts gewandt auf der schräg gestellten, grünen Grabplatte (Matthäus). In der Linken hält er den Kreuzstab, die Rechte hat er im Redegestus erhoben. Seine Kleider sind rot und weiß, die Flügel verwenden Weiß, Purpur und Blau, das Haar ist rotbraun, der Nimbus hellblau. Die Tracht der Frauen ist untereinander gleich. Die Umhänge sind blau, grün und rot, Unterkleider und Kopftücher, die auch hier eine goldene Borte schmückt, sind weiß. Die Nimben verwenden Blau und Grün. Die beiden vorderen Frauen sind mit Rauchfaß und Salbbüchse dargestellt, die dritte Gestalt ist nur bis zur Brust sichtbar. Ihre Gesten bedeuten Trauer und Erstaunen. Der Vorgang ist in das Grabinnere verlegt. Die den

¹ In den Salzburger Perikopenbüchern wird die Karfreitagsperikope lediglich im 12. Jahrhundert — mit dem Bild der Fußwaschung — illustriert. Das Kreuzigungsbild zum gleichen Text im Perikopenbuch Heinrichs II., München: Staatsbibl., Clm. 4452.

² Vgl. Swarzenski: Regensburg, S. 183 Anm. ³ Vgl. Haseloff: a. a. O. S. 148 ff.

⁴ Z. B. Aachen: Domschatz, Evangelienbuch des Kaisers Otto. Trier: Stadtbibl., Codex Egberti. München: Staatsbibl., Clm. 3008, Clm. 4453.

Vordergrund beherrschende Stellung der Architekturkulisse, die Überschneidungen durch die Säulen und die Einordnung der Frauen in den Hintergrund lassen hierüber keinen Zweifel. Im Vordergrund liegen zwei Wächter „gleich als wären sie tot“ (Matthäus). Sie tragen blaue Kittel, rote Strümpfe und schwarze Schuhe. Helme und Schilde sind stahlblau.

Die Häufung der Architekturmotive erinnert an die Bilder des Trierer Codex (vgl. Abbildung 141/4, Taf. 51). Der untere Arkadenabschluß ist dürtiger als bisher, die kleinen Fenster in den Zwickeln fehlen aber auch hier nicht. Das Ornament des äußeren Rahmens steht mit kräftig roten und blauen Farben zwischen rahmenden Gold- und Silberleisten auf goldenem Grunde.

Die Dreizahl der Frauen und das Fehlen der Schweißtücher konnten schon im Freisinger Sakramentar beobachtet werden. Die Anbringung der Wächter ist im Sinne des 12. Jahrhunderts geändert worden. Sie haben ihren Platz in der oberen Bildhälfte rechts und links des Mittelturms verlassen und liegen zu Füßen des Monuments. Die Darstellung in der hier vorliegenden Form ist eine Vermengung der verschiedenen Evangelientexte (Matthäus und Markus), wie es entsprechend von Vöge¹ und Haseloff¹ für die von ihnen behandelten Darstellungen festgestellt worden ist. Es ist wichtig, daß dieser Typus an einer anderen Stelle in Bayern, in Salzburg, im Perikopenbuch von St. Ehrentrud² wiederkehrt³. Ikonographisch muß unsere Darstellung als rein abendländisch bezeichnet werden.

IX. Christi Himmelfahrt (Blatt 91 a — Christi Himmelfahrt: ... Recumbentibus — 13,5 × 18,5 cm — Abb. 164, Taf. 60). Christus steht nach rechts ins Profil gewandt in einer einfachen, von blauen und grünen Wolkenzacken gerahmten Mandorla, die von zwei Engeln gehalten wird. Von oben hat sich Christus die Hand Gottes entgegengestreckt, die ihn am Handgelenk emporzieht. Christus ist verhältnismäßig klein, in der linken Hand hält er einen schweren Kreuzstab⁴, sein Blick ist nach oben gerichtet. Seine Kleider sind weiß-braun und rot, Bart und Haare sind rotbraun und der Nimbus mit ausgespartem goldenem Kreuz ist blau. Die Engel tragen weiße Unterkleider, braunrote und hellgraue Umhänge mit weißen Zierpunkten, ihre Haare sind rotbraun und die Nimben silbern. Für ihre Flügel wird Purpur mit Weiß, Schwarz und Hellrot verwendet.

Die silberne Doppelleiste in der Mitte ist eine Folge der gesonderten Rahmung beider Szenen. Als Zuschauer sind Maria und die elf Apostel zugegen, unter denen Petrus und Paulus rechts und links von Maria kenntlich gemacht sind. Maria steht in Orantenstellung in der Mitte. Kopf und Unterkörper machen eine leichte Rechtsbewegung, während Hände und Oberkörper in strenger Vorderansicht gezeichnet sind. Sie ist wie im Kreuzigungsbilde gekleidet. Alle Dargestellten sind nimbiert. Kleider und Nimben verwenden in buntem Wechsel Blau, Grün, Hell- und Dunkelrot, Weiß und die Nimben außerdem noch Silber. Die Apostel halten Bücher in den Händen. Vier sind als Greise dargestellt, alle anderen haben rotbraunes Haar. Die Bärte sind außer bei Paulus und den verschiedenen Greisen kurz und lassen wie bei Christus einen Teil des Kinns frei. Die Darstellung hat abendländischen Charakter⁵. Die mit der Mandorla emporschwebenden Engel, die Andeutung der Wolken und des Himmels entsprechen dem üblichen Schema.

¹ Vöge: a. a. O. S. 223—27. Haseloff: a. a. O. S. 164. ² München: Staatsbibl., Clm. 15903.

³ Im 11. Jahrhundert in Salzburg regelmäßig zwei Frauen. Münchener Perikopenbuch Clm. 15713 und Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. VI. 55.

⁴ Mit kleiner weißer Fahne. ⁵ Vgl. Vöge: a. a. O. S. 268 und 230. Haseloff: a. a. O. S. 169 ff.

Daß Christus von der Hand Gottes emporgezogen wird¹, kann bis in die altchristliche Zeit zurückverfolgt werden, ist in karolingischen und ottonischen Werken zu belegen, wird im 11. Jahrhundert seltener und gehört im 12. und auch im 13. Jahrhundert zu den Ausnahmen.

Die scharfe Trennung der beiden Szenen oben und unten ist bereits ebenso im Ellenhard-Sakramentar beobachtet worden. Die dort noch im Anschluß an südwestdeutsche Vorbilder vorhandenen Engel in der Mitte des Bildes fehlen hier, an deren Stelle Maria die Mitte behauptet. Das 12. Jahrhundert kennt die Engel nur noch in Ausnahmefällen. Mit Salzburger Darstellungen der Himmelfahrt besteht kein Zusammenhang.

X. Pfingsten (Blatt 93 b — Pfingsten: Si quis diligit me — 13,5×18,5 cm — Abb. 165, Taf. 60). Die Apostel sitzen eng gedrängt unter einer Rundbogenarchitektur, die auf zwei kurzen, starken Säulen ruht und mit ihren Abschlußformen Blatt 76 a (Abb. 163, Taf. 59) ähnlich sieht. In der Mitte sitzt Petrus in repräsentativer Haltung mit Buch und vor der Brust erhobener Hand (Handfläche nach außen). Er trägt ein blau-weißes Kleid und einen tiefblauen Mantel. Paulus fehlt. Wie im Himmelfahrtsbilde sind außer Petrus noch drei Apostel als Greise charakterisiert, die Mehrzahl ist bartlos².

In der Mitte über Petrus erscheint eine Taube, die aus grünen und blauen Wolkenwellen senkrecht herabschwebt. Sie hat blau-weißes Gefieder und ist mit einem silbernen Nimbus geschmückt. Hintergrund und Rahmen entsprechen den übrigen Bildern.

Die Darstellung weicht von dem Pfingstbilde des Ellenhard-Sakramentars in wesentlichen Zügen ab. Sie entspricht vielmehr einem Typus, der in Salzburg³ in der Folgezeit mehrfach vorkommt und der sich dort bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgen läßt⁴. Daß einer der Apostel Petrus die Hand auf die Schulter legt, kann noch einmal ganz ähnlich in dem schon genannten, von Mateysek bekanntgemachten Perikopenbuch des ausgehenden 11. Jahrhunderts belegt werden⁵. Der Gestus steht in der Linie jenes Motivs, das im Zusammenhang mit dem Pfingstbilde des Freisinger Sakramentars ausführlich besprochen worden ist und auf Vorbilder des südwestdeutschen Kunstkreises zurückgeführt werden muß⁶.

XI. Der reiche Mann und der arme Lazarus (Blatt 98 a — II. Sonntag nach Pfingsten: Homo quidem erat dives — 6×12,5 cm — Abb. 167, Taf. 61). Die Szene ist auf vier Personen, den Homo dives, zwei Freunde und Lazarus, beschränkt. Der Reiche ist durch eine rote Zottelmütze ausgezeichnet, wie sie ganz ähnlich im Wyschehrader Evangeliar⁷ von hervorragenden Persönlichkeiten, zweimal von Pilatus und einmal von Wenzeslaus (in dem bekannten Initial), getragen wird. Durch die Kleidung selbst ist allein Lazarus unterschieden, der ein weiß-rotes, schurzähnliches Tuch um den Körper geschlungen hat, das bis zu den Knien herabreicht und Arm, Hals und die rechte Schulter freiläßt. Ein grüner Dreispitz mit rotem Knopf als Kopfbedeckung vervollständigen den Anzug. An der Seite trägt er eine schwarzbraune Almosentasche, die an

¹ Vgl. Prag: Univ. Bibl., Wyschehrader Codex. Prag: Archiv d. Metrop.-Kap., Evglst. v. St. Veit und ebenfalls aus dem Ende des 11. Jahrhunderts: Trient: Domsakristei, (Abb. Illumierte Hdschr. in Tirol, S. 264). Hier müssen Beziehungen zur böhmischen Schule vorhanden sein.

² Die Kleider wechseln mit blauen und purpurroten Farben, die in den Nimben wiederkehren und hier um Grün, Rosa und Silber vermehrt sind.

³ Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, a. XII, 7, Bl. 348; St. Florian: Stiftsbibl., Cod. III, 208, Bl. 169.

⁴ Prag: Piaristen-Collegium, Abb. A. Mateysek: Eine neue Hdschr. der Salzburger Bertoltgruppe. Jahrb. d. kunsth. Inst., Wien 1915, Beibl. S. 18.

⁵ A. Mateysek: a. a. O. S. 1, Abb. 6. ⁶ Vöge: a. a. O. S. 295 ff. ⁷ Prag: Univ. Bibl., Cod. XIV. A. 13.

einer roten Schnur befestigt ist. Er ist von links an den Tisch herangetreten und befindet sich mit dem Reichen in Rede und Gegenrede. Mit einer Krücke hält er sich mühsam aufrecht, während nach dem Wortlaut des Lukasevangeliums 16, 21 „die Hunde ihm seine Schwären“¹ belecken. Der Reiche und seine beiden Freunde tragen eng anliegende, langärmelige, abwechselnd purpurrote, blaue und hellrote Kittel mit schwarzem Hals-saum und weißen Nähten.

Der Rahmen besteht aus einer schmucklosen Doppelleiste aus Gold und Silber.

Die Darstellung ist nur selten zu belegen. Vgl. die Zusammenstellungen bei Beißel und Vöge (Die Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen, S. 91; Vöge: a. a. O. S. 257). Soweit mir die Beispiele bekanntgeworden sind, kann von bestimmt zu trennenden Typengruppen nicht gesprochen werden. Bis zu welchem Grade das vorliegende Bild selbständig erfunden ist, bleibt zunächst noch ungewiß.

XII. Die Berufung des Petrus (Blatt 135 b — Zum Fest des Heiligen: Ambulans Jhs. iuxta mare — 11,5 × 5 cm — Abb. 172, Taf. 62). Die Darstellung folgt dem Bibeltext nach Markus Kap. 1, 16—18 und Matthäus Kap. 4, 18—20. Petrus hat das Schiff bereits verlassen und naht sich Christus in ehrfürchtig gebückter Haltung. Christus sitzt auf einer niedrigen Steinbank. Andreas, der Bruder des Petrus, ist im Hinterteil des Schiffes zurückgeblieben. Alle haben die rechte, beziehungsweise linke Hand im Redegestus erhoben.

Christus erscheint zum ersten Male in der Handschrift bartlos. Seine Kleidung ist die übliche. Das Untergewand ist mattblau, der Umhang purpurrot. Sein Haupt schmückt der Kreuznimbus. Petrus und Andreas tragen hellgraue mit einzelnen grünen und rosa Tönen durchsetzte Kleider. Die weiß und rot konturierten Nimben verwenden Grün und Rosa. Beide Brüder sind als Greise dargestellt.

Der mattbraun gestrichene Kahn wird von grünen, weißen und blauen Wellen getragen. Silber- und Goldleisten rahmen das schmale Bildchen, das eine der erfreulichsten Leistungen der Handschrift ist.

Die Szene kann nur ausnahmsweise belegt werden. Den beiden bei Beißel: Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen, namhaft gemachten Beispielen (Epternacensis-Bernwardssäule) aus dem 11. Jahrhundert reiht sich die vorliegende Darstellung als drittes an. Ikonographische Zusammenhänge bestehen nicht. Christus abwechselnd mit und ohne Bart darzustellen, ist innerhalb der Schule schon mehrfach beobachtet worden, im Freisinger Sakramentar und im Regensburger Heinrichs-Evangeliar.

XIII. Apostelversammlung (Blatt 136 a — Nat. Apost: Ego sum vitis vero — 13,5 × 18,5 cm — Abb. 158, Taf. 57). Die Darstellung hat repräsentativen Charakter. In der Mitte des Bildes ist als Hauptperson Petrus dargestellt, der von zehn Aposteln umgeben ist. Rechts und links je eine Gruppe zu fünf, drei Apostel jedesmal in der vorderen und zwei in der hinteren Reihe. Die beiden vorderen Gestalten der hinteren Reihe, die der Bildrahmen zum Teil verdeckt (an der linken Seite ist die eigentlich zweite Figur in den Vordergrund gerückt), wahren durch den einwärts gebogenen Arm den Zusammenhalt der Gruppe.

Petrus ist durch die für ihn charakteristische Haartracht kenntlich gemacht. Die Darstellung der Apostel wie üblich: außer Petrus vier Greise, vier Jünglinge und zwei im mittleren Lebensalter, die aber statt der bisher beobachteten kurzen Bärte lange, den

¹ Vgl. die Darstellung im Bremer Heinrichs-Evangeliar.

Greisen entsprechende Spitzbärte tragen. Blaue, rote, grüne und purpurgraue Farben wechseln für Kleider und Nimben.

In den oberen Bildecken erscheinen Engelköpfe, die nach ihrer Farbigkeit und der Art ihrer Darstellung dem Homo des Matthäusbildes und den Erscheinungen in der Geburts- und Verkündigungsszene entsprechen.

Die grünen und blauen Leisten zwischen Goldgrund und Rahmen sind breiter als bisher. Das Rahmenornament variiert das Rautenmuster des Kreuzigungsbildes.

Mir ist weder für die Szene selbst, noch die Illustration der Perikope eine entsprechende Parallele bekanntgeworden. Die klare Disposition der Anlage und der rein repräsentative Charakter des Bildes lassen an die Monumentalmalerei denken, der Darstellungen dieser Art nicht fremd gewesen sein können¹.

XIV. Verkündigung an Zacharias (Blatt 139 a — Zum Fest Johannis des Täufers: Elisabeth impletum est . . . — 12×8,5 cm — Abb 169, Taf. 61). Der Künstler folgt mit seiner Darstellung dem Evangelientext Lukas 1, 11. „Es erschien ihm aber der Engel des Herrn und stund zur rechten Hand am Räucheraltar.“ Vorhang und Altar deuten das Tempelinnere an. Zacharias, der das Räucherfaß (es war die Stunde des Räucherns) über dem Altar schwingt, ist als langbärtiger Greis in der Tracht der jüdischen Priester mit einem hier hellbraunen Kopftuch dargestellt, das die Haare verdeckt und über Schultern und Rücken bis in Kniehöhe herabfällt. Er trägt ähnlich wie Maria und Hanna (Blatt 91 a und 12 a) zwei Kleider übereinander, ein oberes dunkelblaues mit breiter Goldborte und ein unteres hellblaues. Die Schuhe sind schwarz. Sein Nimbus ist mattviolett. Der Engel, ohne den sonst üblichen Kreuzstab, hat beide Hände im Redegestus erhoben. Er trägt ein weißes Untergewand mit rotem Mantel, der weiß gesäumt und mit Dreipunktmustern verziert ist. Sein Haar ist rotbraun, der weiß konturierte Nimbus blau.

Die Szene bietet außer dem schon erwähnten Kopftuch, das weiterhin an derselben Stelle im Salzburger Antiphonar und in der Erlanger Gumpertsbibel vorkommt², keine bemerkenswerten Einzelheiten. Die Darstellung entspricht dem abendländischen Typus. Vgl. auch die Bemerkungen Vöges: a. a. O. S. 233.

XV. Kreuzigung Petri (Blatt 140 a — Peter und Paul: Venit Jhs. in partes Cesareae — 11×8,5 cm — Abb. 173, Taf. 62). Die Mitte des schmalen Bildchens bildet das umgekehrt aufgerichtete, goldene Kreuz, das rote, nach außen weiß konturierte Leisten gegen den Goldgrund absetzen. Zwei jugendliche Henkersknechte sind damit beschäftigt, Petrus mit dem Kopf nach unten an das Kreuz zu binden. Er trägt ein weiß-braunes Kleid und einen tiefblauen Mantel, ohne daß die verkehrte Stellung die Art des Faltenwurfs beeinflusst hätte. Sein Nimbus ist blaßviolett. Die beiden Gestalten rechts und links tragen rote und blaue Kittel und Strümpfe mit verzierenden weißen Kleidsäumen und Dreipunktmustern. Das kurz geschnittene Haar ist rotbraun.

Die Beschränkung der Szene auf nur drei Personen ist ebenso wie die vollbekleidete Gestalt des Petrus mehrfach nachzuweisen³. Ungewöhnlich ist nur die Befestigung mit Stricken,

¹ Zusammengehen von Wandmalerei und Buchmalerei in Salzburg — Nonnberger Fresken, Admonter Bibel — Buberl: Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg, Wien 1910. Swarzenski: Salzburg, S. 79.

² Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, a. XII, 7; Erlangen: Univ. Bibl., Cod. 121. (Swarzenski: Salzburg, Abb. 147.) In anderen Darstellungen: Erlangen: Univ. Bibl., Cod. 122, Bl. 387, Paulus und ein jüdischer Priester; Admont: Stiftsbibl., Cod. lat. I. I., Bl. 111, der Hohepriester Eli.

³ Vgl. Haseloff: a. a. O. S. 203.

die sonst nur für die Kreuzigung des Andreas üblich ist, so daß mit einer hier vorliegenden Verschmelzung beider Typen gerechnet werden darf.

XVI. **Bestattung der Maria** (Blatt 143 b — Abb. 171, Taf. 62). Vier Apostel tragen an langen Stangen eine Bahre, die mit einem blau-weißen Leintuch und einer quadratisch gemusterten, violetten Decke verhängt ist. Außer Petrus, der in der üblichen Weise kenntlich gemacht ist, sind die Dargestellten jugendlich. Ihre Kleider verwenden Weiß, Braun, Grün und Bläuviolett. Die Nimben sind abwechselnd grün und violett. Eine fünfte männliche Gestalt, die gleichfalls jugendlich, aber ohne Nimbus und in weltlicher Tracht mit kurzem, hellblauem Kittel und roten Strümpfen dargestellt ist, versucht die Bahre umzustoßen.

Eine Darstellung des Begräbnisses in dieser Form ist mir ein zweites Mal nicht begegnet¹. Es darf aber angenommen werden, daß dieser Typus, wie die meisten Bilder aus dem Marienleben auf Byzanz zurückgeht (vgl. hierzu Haseloff: a. a. O. S. 202). Der hier dargestellte Vorgang stimmt mit dem Wortlaut des Synaxarion so überraschend überein, daß für die byzantinische Kunst ein diesbezüglicher Typus als vorhanden angenommen werden muß, der in der einen oder anderen Fassung dem Künstler unserer Handschrift bekannt gewesen ist. „Hierauf stimmt Petrus Abschiedshymnen an, die anderen Apostel tragen die Bahre . . . die Anführer der Juden aber reizten einen Teil des Volkes auf, die Bahre umzustoßen . . . einen beraubt sie beider Hände, den am rasendsten Vordringenden, der die heilige Bahre berührte, der dann aber, da er von ganzer Seele gläubig ward, die Hände wiedererhielt“ (nach Brockhaus)².

Für die vorliegende Darstellung steht es dahin, ob der Augenblick der ersten Berührung oder derjenige nach dem geschehenen Wunder wiedergegeben werden soll.

XVII. **Geburt der Maria** (Blatt 145 a — Nat. S. Mariae: Liber Generationis — 12×10 cm — Abb. 170, Taf. 62). Anna liegt ausgestreckt auf einem bettähnlichen Gestell, das mit einem lang herabfallenden, weißen, mit ziegelroten Faltenstrichen durchsetzten Leinentuch behängt ist. Sie hat sich in eine bläuviolette Decke gehüllt, die bis zur Brust heraufreicht und unten die schwarzen Schuhe sichtbar werden läßt. Ihr Kleid ist hellblau und ihr Kopftuch, das auch hier das Gesicht fest umschließt und die Haare verdeckt, hellbraun. Der Nimbus ist grün. Ihren Kopf stützt sie auf die linke Hand, mit der rechten hält sie den linken Unterarm umspannt.

Links sitzt eine gleichfalls nimbierte Frau, die das Neugeborene in den Armen hält. Mit hingebender Liebe ist gerade dieses Motiv von Frau und Kind, im engeren Sinne Mutter und Kind, behandelt worden. Wie der linke Arm weit ausbiegt, um den Kopf einbetten zu können, und wie die rechte Hand das Kind voller Zärtlichkeit berührt, gehört zu dem Gehaltvollsten, was die Kunst des 12. Jahrhunderts in dieser Art geschaffen hat. Darstellungen wie diese zeichnen die geistige Grundstimmung, aus der heraus in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Marienszenen wie beispielsweise im Obermünsterer Nekrolog³ entstehen konnten. Die Frau trägt schwarze Schuhe, hellbraune und rosa Kleider mit Silberborten an den Ärmeln und ein braunes Kopftuch. Über der Szene erscheint aus einem blau-grün-weißen Wolkenbündel heraus die Hand Gottes. Die braunen Vorhänge zu beiden Seiten sind ein Versuch den Raum anzudeuten, in dem der Vorgang sich abspielt.

¹ Vgl. das Begräbnisbild bei Bertolt: vier Apostel legen Maria in das offene Grab.

² Brockhaus: Die Kunst in den Athosklöstern, S. 136, Leipzig 1891.

³ München: Reichsarchiv.

Die Darstellung ist im Abendland selten und speziell in Bayern vor dem 12. Jahrhundert überhaupt nicht zu belegen. Dagegen fehlt sie in den Salzburger Zyklen nach der Mitte des 12. Jahrhunderts nur noch selten¹. Die Salzburger Szenen, die unter byzantinischem Einfluß stehen, unterscheiden sich von der vorliegenden Darstellung, deren Wurzeln im Abendland gesucht werden müssen², grundsätzlich. Der auffallende Doppelgestus der Madonna kehrt im Passauer Perikopenbuch³ im Gegensinn wieder. Es muß fraglich scheinen, ob hier ein Greifen an das Kopftuch in dem von Vöge behandelten Sinne vorliegt, oder ob nicht ein einfaches Aufstützen des Kopfes beabsichtigt ist. Das Greifen an den Arm, hart unterhalb des Handgelenks, wird im vorliegenden Fall den Sinn tiefen Nachdenkens oder Grübelns haben.

XVIII. **Zachäus** (Blatt 161 b — In dedic. Eccles.: Egressus Jhs. — 12×7,5 cm — Abb. 168, Taf. 61). Die Komposition ist einfach, links Jesus, Petrus und Johannes (?), rechts Zachäus in der Krone eines kurzstämmigen Baumes. Der auffallende Größenunterschied zwischen Christus und seinen Begleitern muß wie schon im Einzugsbild mit der Arbeitsmethode des Künstlers erklärt werden. Christus ist mit vorgehaltenem, aufgeschlagenem Buch und mit segnend erhobener Hand nahe an den Baum herangetreten. Er hat den Kopf leicht nach hinten gebeugt, um Zachäus anblicken zu können. Der Gestus bei Petrus ist eine Reflexbewegung zu den von Jesus im Augenblick gesprochenen Worten. Die Kleider sind weiß-blau, braun und rot, die Mäntel sind blaßviolett, blau und grasgrün. Die Nimben sind blau und rosa. Das Kreuz bei Christus ist silbern und rot konturiert. Zachäus, der ohne Bart und mit kurz geschnittenen, rotbraunen Haaren dargestellt ist, trägt einen roten, langärmeligen Kittel mit weißen Säumen und ebensolchen Dreipunktmustern, blaue Strümpfe und schwarze Schuhe. Der Baum ist blaugrün, die Blätter sind weiß, rot und blau und die Erdschollen weiß, blau und rosa. Der Hintergrund verwendet Gold, die rahmende Doppelleiste Gold und Silber.

Die Zachäusszene ist im Abendland besonders im 11. Jahrhundert in den Werken der Vöge-Schule häufig. In Bayern ist sie nur einmal noch im Perikopenbuch von St. Ehrentrud nachzuweisen. Byzantinische Elemente, Zachäus als Greis, viel Volk, die Anwesenheit möglichst aller Apostel und eine Stadt im Hintergrund, die z. B. in den Darstellungen der Vöge-Schule regelmäßig wiederkehren und auch der Vorschrift des Malerbuches⁴ entsprechen, fehlen. Nur der im Malerbuch ebenfalls vorgeschriebene Segensgestus ist vorhanden. Das aufgeschlagene Buch an dieser Stelle ist mir ein zweites Mal nicht bekannt geworden. Die spätere Darstellung im Perikopenbuch von St. Ehrentrud beschränkt sich, wie die vorliegende, auf wenige Begleiter und stellt, wie diese, Zachäus als Jüngling dar⁵.

Ikonographische Beziehungen unserer Handschrift zu der in Böhmen gegen Ende des 11. Jahrhunderts entstandenen Malerschule boten schon früher Gelegenheit, das Vorhandensein einer ersten, älteren Redaktion dieses Werkes zu vermuten, die ungefähr gleichzeitig

¹ Darstellungen in München: Staatsbibl., Clm. 15903; Clm. 16002; Salzburg: Stiftsbibl. a. XII, 7; vgl. Roh. de Fleury: *La Sainte Vierge*, Bd. I, S. 38; Haseloff: a. a. O. S. 201.

² Eine eingehende ikonographische Untersuchung, die hier nicht gegeben werden kann, wird dieses Blatt an wichtiger Stelle nennen müssen.

³ München: Staatsbibl., Clm. 16002, Bl. 37b.

⁴ Schäfer: *Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, S. 194, Trier 1855.

⁵ Zachäus ebenfalls als Jüngling in einer späteren, aus dem Ende des Jahrhunderts stammenden Handschrift in der Admonter Bibliothek: Cod. 45 (780), Abb. bei Buberl: *Die illum. Hdschr. in Steiermark*, S. 69.

mit dem Heinrichs-Evangeliar, vielleicht sogar in Regensburg, entstanden ist, und deren Auswirkungen sowohl in Böhmen, als auch in Altomünster erkannt werden müssen. Ikonographische Zusammenhänge sind von Szene zu Szene erörtert worden. Sie waren derart, daß bei aller im einzelnen überraschenden Selbständigkeit Beziehungen zu den südwestdeutschen Werken des 11. Jahrhunderts, wie auch zu den bayerischen Bilderzyklen insbesondere zu den entsprechenden, früheren Darstellungen der Schule im Sakramentar und im Heinrichs-Evangeliar deutlich wurden. Beziehungen späterer Salzburger Werke, namentlich des mehrfach genannten Perikopenbuches von St. Ehrentrud, zur vorliegenden Handschrift sind wichtig, wenn auch im einzelnen eine bestimmtere Formulierung nicht möglich ist. Die Bilderfolge selbst entspricht in der Hauptsache den für Salzburg bekannten Zyklen, wie sie das 11. Jahrhundert entwickelt hat und wie sie in den Werken um das Jahr 1150 und später weiterleben. Als solche ist die Handschrift mit ihren zum Teil selten dargestellten Szenen durchaus geeignet, die Behauptung Swarzenskis, daß ein selbständiger bayerischer Bilderkreis vorhanden sei, zu bestätigen. Byzantinische Elemente sind in demselben Maße vorhanden, wie sie für fast alle Handschriften jener Epoche mehr oder weniger charakteristisch sind, ohne daß unmittelbare Einflüsse von Byzanz her notwendigerweise angenommen werden müßten. Nur in einem Fall, für die Darstellung des Marienbegräbnisses, muß die Möglichkeit unmittelbarer Abhängigkeit von einer byzantinischen Vorlage offen gelassen werden. Die Gebärdensprache steht im Rahmen der Schultradition (vgl. Freisinger Sakramentar). Die Kleidung ist die übliche, vereinzelte Besonderheiten sind bei der Besprechung der einzelnen Bilder erörtert worden.

Die Bilder sind ihrer Größe nach verschieden gerahmt. Die kleinen, halbseitigen Bildchen verwenden schmucklose Doppelleisten, die Vollbilder Ornamentrahmen, die stark in die Breite drängen und deren Ornamente die gerade hier notwendige Unterordnung unter das Bildganze vermissen lassen. Das Prinzip der Doppelrahmung ist, wie im Heinrichs-Evangeliar, aufgegeben. Werden aber Architekturen verwendet, so ist die Absicht deutlich, ein Zimmer, eine Halle oder eine Kirche anzudeuten. Es sind Kulissen, die, wie im Bilde der Anbetung, der Ausgießung des Heiligen Geistes oder der Darstellung im Tempel, entweder mit dem dargestellten Vorgang auf der gleichen Grundlinie stehen, in den Vordergrund treten oder den Hintergrund einnehmen. Es sind in jedem Falle lediglich rahmende Gebilde, die mit einer Andeutung des Raumes ihre Aufgabe als erfüllt betrachten. Auf eine nähere Terrainandeutung ist bis auf eine bescheidene Ausnahme im Zachäusbilde, das den Baum auf Schollengrund stellt, während beispielsweise der Baum im Einzugsbild aus dem Arkadenabschluß unmittelbar hervorwächst, verzichtet worden. Menschen und Tiere stehen nur selten fest auf.

Eine naheliegende Vermutung, daß die figurenreichen Szenen und die damit verbundene bewegtere Gruppensilhouette das Interesse an der menschlichen Gestalt über das bisher beobachtete Maß hinaus gesteigert hätten, findet sich nicht bestätigt. Der Künstler versucht sich nicht an der plastischen Erscheinung des Körpers, wie es unter ähnlichen Umständen, in bescheidenem Maße zwar, im Freisinger Sakramentar zu erkennen war. Seine Gestalten sind Flächengebilde, die in den Kontur eingespannt erscheinen, die leer und hohl sind, die müde zu sein scheinen, die sich langsam bewegen, kraftlos den Arm heben, die Hände drehen und die Finger strecken. Man muß den Judas mit dem Wessobrunner Johannes etwa, den Petrus des Pfingstbildes mit dem Matthäus, den bärtigen

Apostel links neben Petrus mit dem Lukas und den schreibenden Matthäus mit dem Markus verglichen haben, um zu erkennen, daß es Menschen der gleichen geistigen Grundstimmung sind. Auf diesem Wege wurzeln sie im Heinrichs-Evangeliar ebenso wie im Sakramentar des Ellenhard.

Der Gewandstil entspricht in der Hauptsache dem Wessobrunner Codex. Einige Falten werden hastiger, zuckender, dabei breiter und gröber eingetragen, und neben den gewandzeichnenden Farbstrichen gewinnen weiße Lichtlinien einen breiteren Raum. In der Behandlung der Untergewänder folgt der Künstler einer Anregung des Wessobrunners, indem auf einen überall gleichmäßig weißen Grundton die einzelnen Falten mit braunen, blauen, roten oder grünen Farbstrichen aufgetragen werden, so daß weniger von blauen, roten, grünen, als von weiß-roten, weiß-blauen und weiß-grünen Kleidern gesprochen werden muß. Es ist eine letzte Modifizierung des von Handschrift zu Handschrift weitergegebenen linear-farbigen Gewandstiles, wie er in der Hauptsache unverändert auch hier Oberkleider und Umhänge entscheidend bestimmt.

Die Gestaltenbildung steht in der Linie Heinrichs-Evangeliar, Adalpertus-Handschrift und Wessobrunner Codex; Typenbildung und Farbengeschmack entsprechen dem letzteren. Ein helles Rosa, das zwischen Purpur und Ziegelrot die Mitte hält, immer aber mit Weiß gesättigt ist, steht wie dort an erster Stelle. Außerdem sind Blau, Rot und Grün in den verschiedensten Abstufungen und Weiß in der oben geschilderten Weise wichtig. Das warme Gold des Hintergrundes steht in krassem Gegensatz zu diesem in der Hauptsache unerfreulichen Farbenspiel.

Während die breiten Köpfe (vgl. vor allem Abbildungen 156, 160, 165, Taf. 56, 58, 60), die wie aufgeschraubt erscheinen, an Clm. 828 erinnern, ist die Zeichnung namentlich der Augen, des Mundes, der Nase und der Ohren dem Wessobrunner Codex verwandt. Die Augenform ist elliptisch, Ober- und Unterlid sind gleichmäßig geschwungen und umschließen ein mittelgroßes Augenfeld. Nicht immer treffen sich die Lider in den Winkeln, so daß ein Zwischenraum entsteht, dessen wechselnde Breite zwar mehr die Flüchtigkeit der Zeichnung als eine mit Überlegung geführte Absicht bestimmt, der aber für die Ausdrucksfähigkeit nicht ohne Bedeutung ist, da er die Augenform lockert und mit der fortschreitenden Lösung der kleinen, schwarzen Pupillen vom Oberlid, wie es schon in den letzten Handschriften mehr und mehr zu beobachten war, sich Möglichkeiten eröffnen, die unter den Händen des Künstlers freilich zerrinnen, die aber eine Kraft, wie der Künstler des Gundekarianums etwa, zum Erfolge hätte führen können. Die zweifache Art der Mundzeichnung (1. , 2. ) , 1 bei bärtigen, 2 bei bartlosen Typen, kennt schon der Wessobrunner Codex, der indessen eine Scheidung in der hier vorliegenden Weise nicht durchführt. (1 bei Matthäus, 2 bei Markus, Lukas, Johannes). Finger und Zehen, überall schwarz konturiert, sind meist ungegliedert und sind wie hölzerne Stäbchen, die man an den Enden scharfkantig abgehauen hat.

Die Fleischfarbe im Gesicht, an Händen und Füßen ist graubraun. Modellierende Striche und Flecken am Halse, auf Wange und Stirn sind weiß und karminrot. An Händen und Füßen werden jene in den Abbildungen hellen, im Original graubraunen Flächen, durch breite, dem schwarzen Kontur entlang geführte weiße Farbstreifen gebildet, die in der photographischen Wiedergabe toniger scheinen, als sie es in Wirklichkeit sind. Eine Unterscheidung einzelner Typen mit Hilfe verschiedener Gesichtsfarben bleibt unversucht. Die Haartracht ist von Fall zu Fall erörtert worden. Allgemein kann nachgeholt werden,

daß kurze Bärte, die einen Teil des Kinns unbedeckt lassen, vor allem bei Christus, gleichzeitig neben Spitzbärten erscheinen.

Greise, außer Petrus, der den für ihn charakteristischen kurzen Krausbart trägt, haben stets lange Spitzbärte. Die Schnurrbärte setzen wie üblich über den Mundwinkeln an, bei Spitzbärten gehen sie in diese über, bei kurzen Bärten sind sie büschelartig wie in Clm. 828. Die Haarsträhne, die über der Stirn ansetzt und das Haar teilt, ist schon früher erwähnt worden. Sie ist vor allem bei dunkelhaarigen Gestalten, weniger oft bei Greisen, die gescheiteltes Haar bevorzugen, zu beobachten. Als Haarfarben werden Blau-Weiß, Rot- und Kastanienbraun verwandt. Die überall gleichmäßig grundierte Fläche wird bei dunklen Haaren durch schwarze, einmal (Abb. 161, Taf. 58) durch hellrote, bei Greisen durch entsprechende graue oder blaue Farbstriche aufgeteilt. Der Außenkontur ist ohne Ausnahme schwarz.

Die Initialornamentik hält sich, soweit sie die reine Ranke verwendet und nicht Tier- und Menschenfiguren mit einbezieht, wie es gerade in der vorliegenden Handschrift beobachtet werden kann, innerhalb der durch die letzten Handschriften vertretenen Entwicklungsstufe (Abb. 174, Taf. 62).

Die figurierte Ornamentik eröffnet neue Wege. Sie versteht es, Ranke und Figur geschickt zu verflechten, oft nicht ohne Reiz die Farben in Rechnung zu stellen und mit Gold und Silber, roten Konturen und mattblauen Hintergründen beachtenswerte Wirkungen zu erzielen. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß gerade diese Art der Ornamentik, die in jenem zweiten, hier unmittelbar anzuschließenden Perikopenbuch weiterlebt, gegen Ende des Jahrhunderts in Bayern, wie beispielsweise in Schäftlarn oder Windberg, beliebt geworden ist.

Der letzte, seiner Geschichte nach schon behandelte¹ Codex (Clm. 2938) ist ein Dokument restloser Auflösung.

Einband: 21,5×31,5 cm. Blatt: 21×31 cm; Bild: 11,5×18,5 cm. 31 Pergamentblätter; Vier Evangelistenbilder: Blatt 1b (Abb. 175, Taf. 63); Blatt 6a bis Blatt 11a (Abb. 176, Taf. 63); Blatt 17a (Abb. 177, Taf. 64) und 24 Initialen; Blatt 2a (Abb. 178, Taf. 64).

Lit.: Swarzenski: Regensburg, a. a. O. S. 130. Thoma: a. a. O. S. 28.

Den künstlerischen Schmuck bilden die vier Evangelistenbilder, als Illustrationen zu den verschiedenen, den Evangelisten gehörenden Perikopen², und eine Reihe kleiner und großer Initialen. Die Bildkompositionen führen in der Nachfolge von Clm. 2939 die einfache Ornamentrahmung fort. Rahmen und Ornamente sind dürtiger geworden und verlieren gegenüber dem jetzt zur Doppelleiste gewordenen Zwischenrahmen, der Blau und Dunkelviolett verwendet, stark an Bedeutung. Eine Andeutung des Raumes, durch Vorhänge etwa, ist nirgends versucht. Terrainbezeichnungen fehlen. Der Faltstuhl Blatt 1b und die unwahrscheinlichen Thronbauten stehen haltlos vor dem goldenen Hintergrund. Phantastische Fußschemel stehen auf dem unteren Rahmen. Die Evangelisten sind vom Wessobrunner Matthäus (Abb. 152, Taf. 54) und Johannes (Abb. 155, Taf. 55) abgeleitet. Farbengeschmack und Technik sind in völliger Auflösung begriffen, deren Keime bereits in den ersten Handschriften vom Anfang des Jahrhunderts enthalten waren und deren verhängnisvolles Reifen auf diesem einmal beschrittenen Wege nicht mehr hatte aufgehalten werden können. Die Typenbildung mit den großen, elliptisch geformten Augen, die im

¹ Vgl. hierzu oben S. 133 und Swarzenski: Regensburg, S. 140 Anm. ² Vgl. S. 135.

Prinzip an der vom Wessobrunner Evangeliar und dem Perikopenbuch Clm. 2939 vertretenen Richtung festhält, die mehr zur Lockerung geführten Haarmassen und die fühlbar werdende Blähung der Gewänder, wie es für Salzburg charakteristisch wird, können den allgemeinen Verlauf der künstlerischen Entwicklung auf bayerischem Boden nicht mehr zweifelhaft erscheinen lassen. Mit einer Handschrift¹ des Klosters Weihenstephan bei Freising (Abb. 179/81, Taf. 65), die es in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unternimmt, die Formen der Schule wieder aufleben zu lassen (sie kopiert eine Handschrift aus dem Kreise des Trierer Codex), ist die sich hier ankündigende Wandlung vollzogen. Sie steht im Banne der Salzburger Malerei, die jetzt innerhalb Bayerns die Führung übernommen hat.

¹ München: Staatsbibl. Clm. 21580. Vgl. Swarzenski: Salzburg, S. 125.

A N H A N G

MATERIAL ZUR GESCHICHTE DER BAYERISCHEN MALEREI IM 12. JAHRHUNDERT

Die künstlerische Tätigkeit ist in den bayerischen Klöstern bis zur Mitte des Jahrhunderts im Vergleich zu dem gewaltigen Aufschwung namentlich der achtziger Jahre mehr vorbereitender Art. Die treibende Kraft ist Salzburg und nur von hier aus kann die bayerische Malerei des 12. Jahrhunderts verstanden werden.

Im folgenden soll versucht werden, in gedrängter Form eine Materialübersicht für das mittlere und das bisher weniger beachtete westliche Bayern zu bieten, dessen künstlerische Erscheinung durch wechselseitige Einflüsse Salzburgs und Salzburg—Regensburgs und schließlich auch durch Einwirkungen vom Rhein und aus Franken nachhaltig bestimmt wird.

In der Regensburg—Prüfener Malerei¹ lassen sich während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter dem vorwaltenden Einfluß von Clm. 13002 (*Mater Verborum*) deutlich zwei Richtungen feststellen, die auf der einen Seite durch die Handschriften:

München: Staatsbibl., Clm. 13002 *Mater Verborum*, in der drei verschiedene Teile zu unterscheiden sind,

„ „ Clm. 14159 *Laudes Crucis*, der nur von Clm. 13002 als abhängig gedacht werden kann,

„ „ Clm. 13074 *Vita et Passio Apostolorum*,

„ Reichsarchiv, Cod. Prüf. Nr. 2,

„ „ Nekrolog von Obermünster

und auf der anderen durch die größer gesehenen, in gewisser Weise auf das Monumentale gerichteten Werke:

München: Staatsbibl., Clm. 14398 *Bedae expositio in parab. Salom.*

„ „ Clm. 14399 *Ambrosii Hexaëmeron*

vertreten werden. Einem Künstler, der ganz deutlich innerhalb des Prüfener Kreises steht, in gewisser Weise aber eine Sonderstellung einnimmt, gehören zwei Handschriften, Clm. 13069 der Münchner Staatsbibliothek und eine sehr bemerkenswerte Folge von Bildern zur Geschichte Sauls, Davids und Absaloms in Bamberg (Staatsbibl., Bibl. 59 [B. I, 10]²).

Für die Malstuben im Lande ist in der Hauptsache nur die erste Gruppe, die als

¹ Lit.: Damrich: Die Regensburger Buchmalerei des 12. Jahrhunderts. Diss. München 1912. Eine neue Untersuchung desselben Gebietes würde in erster Linie nach der Herkunft dieses spontan auftretenden Federzeichnungsstils zu fragen haben. Neben anderen Einwirkungen wird der Einfluß Salzburgs, den D. leugnet, mit Entschiedenheit betont werden müssen.

² Diese in diesem Zusammenhang bisher nicht beachtete Handschrift geht mit Clm. 13069 so eng zusammen, daß beide Werke einem Künstler zugeschrieben werden müssen. Vgl. Bange: Über zwei Handschriften mit Federzeichnungen des Regensburg-Prüfener Kunstkreises, Kunstchronik, 1922, S. 851ff.

Prüfeninger gekennzeichnet werden kann, wichtig geworden. Von hier spinnen sich Fäden nach Weihenstephan

München: Staatsbibl., Clm. 21503 Biblia sine Evangelii
nach Chiemsee, Formbach und Weyarn

München: Staatsbibl., Clm. 5253 Eusebii historiae ecclesiasticae¹

„ Reichsarchiv, Lit. Nr. 1, Urkundenbuch²

„ „ Codex Falkensteinensis³

deren Werke sich zu einer festen Gruppe zusammenschließen und mit dem Seitenstettener Evangelienbuch (Seitenstettener Stiftsbibliothek, Cod. 127. Swarzenski: Salzburg, S. 153) verwandt sind,

nach Oberaltaich

München: Staatsbibl. Clm. 9564 Vita et Passio Apostolorum

nach Windberg

München: Staatsbibl., Clm. 22279⁴ (Kopie nach Clm. 9564) Deflorata ex libris
S. Gregorii

„ „ Clm. 22221 Augustini confessiones⁵

und nach Schäftlarn

München: Staatsbibl., Clm. 17068⁶ Beda in actus apostolorum, Ambrosii libri duo
de Penitentia.

Vor allem steht die Handschrift, München: Staatsbibliothek, Clm. 22221, des Klosters Windberg in engster Verbindung mit Salzburg, speziell mit dem Orationale von St. Ehrentrud (vgl. u. a. Swarzenski: Salzburg, Abb. 430). Sie ist eine Parallelerscheinung zu den beiden im Auftrag des Abtes Altun (1172—1197) entstandenen Handschriften des Klosters Weihenstephan, die ebenfalls nur im Zusammenhang mit Salzburger Arbeiten verstanden werden können⁷;

München: Staatsbibl., Clm. 21524 Gregorii Moraliū libri

„ „ Clm. 21563 Horatii Epistolae.

Die von Swarzenski eingehend behandelte Salzburger Sondergruppe mit der Erlanger Gumperts-Bibel, dem Prager Psalterium (Univ. Bibl., Cod. XIII), dem Evangelistar von Cambridge und den Münchner Handschriften Clm. 23093, 23339 und 23342 stellt sich zwanglos in den Kreis der oben genannten Werke. Ihr künstlerischer Charakter wird ebenso durch Salzburg, wie die beiden Regensburger Richtungen, namentlich wieder die Prüfeninger, bestimmt.

Hier muß die sogenannte Ranshofener Bibel der Münchner Staatsbibliothek, Clm. 12601, eingeordnet werden, die in Beziehung zur Gumperts-Bibel und zu der Regensburg—Prüfeninger Richtung steht und wahrscheinlich in Regensburg selbst entstanden ist. Der bisher verloren geglaubte zugehörige erste Band⁸ hat unter den Beständen unbekannter

¹ Der fol. 1a genannte Udelricus hat 1152—72 regiert.

² Fol. 1a. Ego Henricus formabenensis abbas... mit Jahreszahl 1196. Das Buch vollständig abgedruckt: Urkundenbuch des Landes ob der Enns I.

³ Abgedruckt: Monum. Boic. unter Mon. Weyeriensa, S. 433—503. Enthält in der Hauptsache Angaben über den Besitzstand des Grafen Siboto, Stifter des Klosters Weyarn, Ende des 12. Jahrhunderts.

⁴ Unter Abt Gebhard (1141—91) geschrieben.

⁵ Im Auftrag des Abtes Gebhard geschrieben.

⁶ Fol. 102, Scripsit Bernhardus sub Eberhardo (1153—1160).

⁷ Vgl. Swarzenski: Salzburg, S. 125 Anm. ⁸ Vgl. Swarzenski: Salzburg, S. 73 Anm. I.

Herkunft der Münchner Staatsbibliothek festgestellt werden können. Es ist Clm. 23039. Die Übereinstimmung ist vollkommen¹. Auch dieser Band ist nicht mehr vollständig erhalten. Der Text beginnt mit Kapitel 40 der Genesis und endet mit den Büchern der Chronik (Paralipomena).

Dem Stil einer östlich provinziellen Gruppe: Lambach: Stiftsbibliothek, Cod. 73; Kremsmünster: Stiftsbibliothek, Cod. 135; Berlin: Staatsbibliothek, Ms. theol. lat. IV^o 140, (Swarzenski: Salzburg, S. 154), den Swarzenski als eine provinzielle Degeneration, des Salzburger Stiles bezeichnet, entspricht im mittleren und westlichen Bayern die stilistische Haltung einer größeren Reihe von Werken der Klöster Windberg, Oberaltaich, Chiemsee und Schäftlarn.

Eine gewisse Führerrolle muß Windberg zuerkannt werden.

Windberg:

- München: Staatsbibl., Clm. 22202 *Moralium Gregorii Magni*²
" " Clm. 22216 *Sermones Augustini*³
" " Clm. 22217 *Libri Augustini*²
" " Clm. 22248 *Vita et Passio Sanctorum*⁴
" " Clm. 22220 *Libri Augustini*⁵
" " Clm. 22240—45 *Vita Sanctorum*⁶

Oberaltaich:

- München: Staatsbibl., Clm. 9504 *Herici Audissiodorensis*⁷

Chiemsee:

- München: Staatsbibl., Clm. 5251 *Augustinus, de civitate dei*⁸

Schäftlarn:

- München: Staatsbibl., Clm. 17161 *Decretum Gratiani*⁹
" " Clm. 17045 *Joh. Apocalypsis*
" " Clm. 17138 *Vita Sanctorum*
" " Clm. 17151 *Glosae et Sermones*¹⁰
" " Clm. 17010 *Antiphonarium*
" " Clm. 17137 *Vita Sanctorum*

Aus dieser weiterhin durch rheinische und mainfränkische Einflüsse, die sich einer bestimmteren Formulierung noch entziehen, nachhaltig bestimmte Gruppe entwickeln sich Werke wie etwa eine in der Münchner Staatsbibliothek verwahrte Handschrift Clm. 2599 aus dem Kloster Aldersbach, die sich über Erscheinungen provinzieller Art erheben und das 13. Jahrhundert vorbereiten, das Scheyern, Tegernsee und Benediktbeuern zu neuer Arbeit gerüstet sieht.

¹ Clm. 12601 ist gelegentlich einer Neubindung im 15. Jahrhundert um etwa 1 cm in der Höhe beschnitten worden.

² Von Heinrich im Auftrag Gebhards (1141—91) geschrieben.

³ Unter Gebhard geschrieben in beiden Handschriften des gleichen Titulus.

⁴ Sub Gebhardo abbate scripsit Petrus monachus.

⁵ Diploma Udalrici parochiani de Haibach ab eodem script. qui totum codicem scripsit iussu Gebhardi abbatis.

⁶ Totum opus sub Gebhardo abbate scriptum est.

⁷ fol. 1a: Gebhardus Petrum placans hunc dat sibi librum.

⁸ fol. 199: Scripsit Hartwicus. ⁹ fol. 183: Codicem per biennium scripsit Adalbertus presbyter.

¹⁰ W. Meyer: Abhdlg. d. phil.-hist. Kl. d. Kgl. Akad. d. Wiss. München, XIV, III.

ANORDNUNG DER EVANGELISTENSYMBOLS IN MAJESTÄS- DARSTELLUNGEN DES 8.—12. JAHRHUNDERTS

1. Matthäus Johannes Markus Lukas

9. Jahrhundert

München: Staatsbibl., Clm. 14 000

10. Jahrhundert

Lüttich: Curtius-Museum, Elf. d. Bisch. Notker

München: Staatsbibl., Clm. 1327

Rom: St. Peter, Dalmatica Karls d. Großen

Oxford: Bodleiana, Elf.

Trier: Stadtbibl., Nr. 23, Elf.

Tournay: Schatz der Kathedrale, Elf.

11. Jahrhundert

Bamberg: Staatsbibl., Bibl. 140 (A. II, 42)

„ „ Lit. 2 (Ed. III, 11)

Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum, Elf. Nr. 468

„ Kupferstichkabinett, Hdschr. 78, A. 3

„ „ Hdschr. 78, A. 1

Leipzig: Univ. Bibl., Mscr. 774

London: Vict. & Alb. Museum, Elf. Nr. 2, 72

München: Staatsbibl., Clm. 13067

„ „ Clm. 11372

„ „ Clm. 11020

„ „ Clm. 4452

Münster i. W.: Prov.-Mus., Elf. Nr. 145

Paris: Bibl. Nat., Cod. lat. 10438

Wien: Staatsbibl., Cod. 791

12. Jahrhundert

Airvault: St. Pierre, Altarvorsatz

Bamberg: Staatsbibl., Lit. 55 (Ed. I, 4)

Berlin: Schloßmuseum, Buchdeckel, Limousiner
Arbeit

Carennac: Kathedrale, Tympanon

Freckenhorst: Taufstein

Hildesheim: Domschatz, Ratman Codex

Iburg: Schloßkirche, Tympanon

Innichen: Tympanon

Knechtsteden: Abteikirche, Fresko der Apsis

Köln: Kunstgewerbemuseum, Einband des Fri-
dericus

Leipzig: Univ. Bibl., Mscr. 165

Moissac: Tympanon

Münster i. W.: Prov.-Mus., Liber aureus v.
Freckenhorst, Elf. auf Einband

Rochester: Kathedrale, Tympanon

Seitenstetten: Stiftsbibl., Cod. 127

Siegburg: Domschatz, Andreas-Reliquiar

Soest: St. Patroklos, Fresko der Apsis

„ „ Tympanon

Wien: Welfenschatz, Eilbertus-Tragaltar

2. Johannes Matthäus Lukas Markus

9. Jahrhundert

Paris: Bibl. Nat., Evgl. de Mans, Cod. lat. 266

11. Jahrhundert

Krakau: Bibl. d. Domkapitels, Cod. 208 (Evglb.

Kaiser Heinrichs IV.)

Wien: Rossiana, Hdschr. 4 (VIII, 143)

12. Jahrhundert

Arles: St. Trophime, Tympanon

St. Jacques des Guérets: Wandgemälde

Mettlach: Reliquienschrein

St. Paul im Lavantal: Cod. 29,2 (5)

Toulouse: St. Sernin, Kreuzgang, Steinrelief

3. Johannes Matthäus Markus Lukas

9. Jahrhundert

Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum, Elf. Nr. 2629

Paris: Bibl. Nat., Cod. lat. 1141

10. Jahrhundert

Aachen: Domschatz, Goldene Altartafel

Darmstadt: Hess. Landesmuseum, Elf. Nr. 509

Tongres: Elfenbein (bei F. X. Krauss, Christl.
Kunst, Abb. 343)

St. Gallen: Stiftsbibl., Tuotilo-Tafel, Cod. 53

12. Jahrhundert

Holkam Hall: Bibliothek des Lord Leicester,
Getriebener Einband

München: Staatsbibl., Clm. 1048

„ „ Clm. 23093

Nowgorod: Korssumsche Tür

Prüfening: Klosterkirche, Deckengemälde

Quaritch-Katalog (1889), Hdschr. aus Otto-
beuren Nr. 173

St. Paul im Lavantal: Stiftsbibl., Cod. 25/2 (31)

4.

Matthäus	Johannes
Lukas	Markus

9. Jahrhundert
Zürich: Stadtbibl., Ms. 80

10. Jahrhundert
Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum, Elf. Nr. 2423
Quedlinburg: Schatz d. Stiftskirche, Elf.-Deckel

5.

Matthäus	Markus
Lukas	Johannes

8. Jahrhundert
Autun: Ms. 3 (Gudohinus-Evgl.)

11. Jahrhundert
Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum, Elf. Nr. 2392
" " " " Steinrelief Nr. 34
Hildesheim: Dombibl., Hdschr. Nr. 688

6.

Johannes	Lukas
Matthäus	Markus

10./11. Jahrhundert
Darmstadt: Hess. Landesmus. (Goldschm. Elf.
Bd. II, Nr. 72)

7.

Johannes	Markus
Lukas	Matthäus

12. Jahrhundert
Aachen: Domschatz, Mantelschließe.

9. Jahrhundert
Cambridge: Fitzwilliam Mus., Elf. (Goldschm.
Elf. Bd. I, Nr. 7)

ZUR IKONOGRAPHIE DES EVANGELISTENBILDES

a) Messer und Feder als Schreibgerät bei Evangelisten in bayerischen und südwestdeutschen Darstellungen des 10.—12. Jahrhunderts

1. Bayerische Handschriften des 10., 11. und 12. Jahrhunderts

München: Staatsbibl., Clm. 8772
" " Clm. 15713
" " Clm. 4456
Admont: Stiftsbibl., Cod. lat. 511
Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. a. X, 6
England: (Rusthall-House, Tunbridge Wells)
Eichst. Evgl.
Graz: Univ. Bibl., Cod. 805
Fulda: Landesbibl., A. a. 44
München: Staatsbibl., Clm. 8272
" " Clm. 11 004
" " Clm. 23 342
" " Clm. 14 267
" " Clm. 16 003
" " Clm. 6832
" " Clm. 12 201 a

München: Staatsbibl., Clm. 17045
" " Clm. 13 102
" " Clm. 23 630
" " Clm. 22 044
" " Clm. 2938
" " Clm. 13 069
" " Clm. 21 524
" " Clm. 9540
" Univ. Bibl., Cod. Ms. 28
St. Florian: Stiftsbibl., Cod. XI (1)
" " Cod. III (1)
Wien: Staatsbibl., Cod. 1244
Seitenstetten: Stiftsbibl., Cod. 15
Klagenfurt: Archiv d. Hist. Vereins, Cod. 6 (35)
Erlangen: Univ. Bibl., Cod. 121
Trier: Domschatz, Nr. 140 ol. 129

2. Südwestdeutsche Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts

Aachen: Münsterschatz, Hdschr. des Kaisers Otto
München: Staatsbibl., Clm. 4452
Wolfenbüttel: Bibl., Cod. 84
Freiburg: Univ. Bibl., Ms. 360a
Paris: Bibl. Nat., Cod. lat. 10514
" " " Cod. lat. 10438

Paris: Bibl. Nat., Cod. lat. 275
Berlin: Staatsbibl., Ms. theol. lat. fol. 18
Upsala: Bibl., Evglbuch Heinrichs III. aus dem
Dom zu Goslar
Berlin: Kupferstichkabinett, Cod. 78. A. 2

b) Haar- und Barttracht

Es sind in der Zusammenstellung nur die innerhalb unserer Schule vorkommenden Evangelisten-Bilder berücksichtigt worden.

- 1 Dunkles langes Haar, bärtig
- 2 Dunkles langes Haar, bartlos
- 3 Weißes langes Haar, bärtig

Handschrift:	Matthäus	Markus	Lukas	Johannes
München: Staatsbibl., Clm. 18005	3	1	1	3
" " Clm. 9476	3	1	1	3
" " Clm. 6204	1	1	1	—
Rom: Vatic. Bibl., Cod. Vat. Ottob. lat. 74	1	2	1	—
München: Staatsbibl., Clm. 18840	3	—	—	—
" " Clm. 6832	3	2	1	3
Eichstätt Evgl. (England, Rusthall-House; Tunbridge Wells)	3	3	—	3
München: Staatsbibl., Clm. 12201 a	1.	1	1	3
" " Clm. 12201 a	2.	1	1	3
Krakau: Domkapitel, Cod. 208	2	1	1	3
Prag: Univ. Bibl. Cod., XIV. A. 13.	2	1	1	3
" Bibl. d. Metrop. Kap., Evangelistar v. St. Veit	1	1	2	3
München: Staatsbibl., Clm. 23343	1	1	1	3
" " Clm. 828	1	1	1	3
" " Clm. 28321	1	—	1	3
" " Clm. 22044	1	1	1	3
Trier: Domschatz, Cod. 140 ol. 129	1	1	1	3
München: Staatsbibl., Clm. 2939	2	—	—	—
" " Clm. 2938	1	1	1	1
" " Clm. 21580	2	1	1	3

DIE REIHENFOLGE DER VORREDEN IN BAYERISCHEN HANDSCHRIFTEN DES 11. UND 12. JAHRHUNDERTS

Die einzelnen Stücke haben die Beißelschen Nummern; vgl. Geschichte der Evangelienbücher, S. 329.

- 1 Novum opus . . .
- 2 Sciendum etiam . . .
- 3 Plures fuisse . . .
- 4 Ammonius . . .

München: Staatsbibl., Clm. 18005	3	1	4	2	Reihe 3a
" " Clm. 6204	3	1	4	2	" 3a
" " Clm. 6832	3	1	4	2	" 3a
" " Clm. 12201 a	1	3	4	2	" 2a
" " Clm. 8272	1	3	4	2	" 2a
" " Clm. 15904	1	3	4	2	" 2a

Krakau: Domschatz, Cod. 208	1	3	4	2	„ 2a
Graz: Univ. Bibl., Nr. 805	1	3	4	2	„ 2a
Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter, Cod. a. X, 6.	3	1	—	—	„ 3c
St. Florian, Stiftsbibl., Cod. III (1)	3	1	—	—	„ 3c
Vorau: Stiftsbibl., Cod. 346	3	1	—	—	„ 3c
Wien: Staatsbibl., Cod. 1244	1	3	4	2	„ 2a
München: Staatsbibl. Clm. 14267	1	2	3	4	„ 1a
„ „ Clm. 23343	3	1	4	2	„ 3a
„ „ Clm. 828	3	1	4	2	„ 3a
„ „ Clm. 22044	1	3	4	2	„ 2a
Trier: Domschatz, Cod. 140 ol. 129	1	4	2	—	?

REGISTER

DIE HANDSCHRIFTEN UND SONSTIGEN KUNSTDENKMÄLER NACH AUFBEWAHRUNGORTEN

Aachen: Münsterschatz

- Evangelienbuch d. Kaisers Otto ..S.15Anm.,
17, 18, 20 Anm., 31, 81 Anm., 139, 155
Goldene Altartafel .. S. 153
Mantelschließe .. S. 154
Wandmalereien .. S. 16 Anm.

Abbéville: Stadtbibl.

- Cod. Nr. 4 .. S. 15

Admont: Stiftsbibl.

- Cod. 45 (780) .. S. 145
Cod. lat. 46 .. S. 16 Anm.
Cod. lat. I, I .. S. 143 Anm.
Cod. lat. 511 .. S. 154

Agram: Domschatz

- Elf. (Goldschm. Bd. II, Nr. 62) ..S.76Anm.,
131 Anm.

Airvault: St. Pierre

- Altarvorsatz .. S. 153

Arles: St. Trophime

- Tympanon .. S. 153

Autun: Seminarbibl.

- Cod. Nr. 19 .. S. 15 Anm., 20 Anm.
Ms. Nr. 3 .. S. 154

Bamberg: Staatsbibliothek

- Lit. 142 (Ed. II, 11) .. S. 17, 20 Anm., 33, 38, 68
Lit. 2 (Ed. III, 11) .. S. 70 ff., 92, 107, 108,
109, 120/21, 126, 136, 139, 141/42, 146/47, 153
Bibl. 95 (A. II, 46) .. S. 17, 18, 19, 125 Anm.
Bibl. 140 (A. II, 42) .. S. 36, 73 Anm.,
124, 153
Bibl. 59 (B. I, 10) .. S. 150
Lit. 3 (Ed. V, 4) .. S. 76 Anm.
Lit. 4 (Ed. IV, 3) .. S. 74 Anm.
Lit. 55 (Ed. I, 4) .. S. 153
Lit. 53 (Ed. III, 12) .. S. 71
Patr. 85 (B. V, 9) .. S. 74 Anm.

Berlin: Staatsbibl.

- Ms. theol. lat. fol. 1 .. S. 64 Anm.
Ms. theol. lat. fol. 18 .. S. 37 Anm., 155
Ms. theol. lat. IV^o, 140 .. S. 152

Kupferstichkabinett

- Cod. 78 A. I .. S. 153
Cod. 78 A. 2 .. S. 155
Cod. 78 A. 3 .. S. 153, 155

Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum

- Elf. Nr. 468 .. S. 153
Elf. Nr. 591 .. S. 74 Anm.
Elf. Nr. 2423 .. S. 154
Elf. Nr. 2629 .. S. 153
Elf. Nr. 2630 .. S. 74 Anm.
Elf. Nr. 2392 .. S. 153
Steinrelief Nr. 34. .. S. 154

Universitäts-Bibliothek

- Elf. (Goldschm. Bd. II, Nr. 146) .. S. 90 Anm.

Schloßmuseum

- Buchdeckel .. S. 153

Böhmen: Schloß Hrádek, Slg. Graf Haarach

- Elf. (Goldschm. Bd. I, Nr. 18) .. S. 90 Anm.

Bremen: Stadtbibl.

- Cod. b. 21. .. S. 102 Anm., 142 Anm.

Brixen: Bibl. des Erzbischöflichen Priester- seminars

- Cod. 67 .. S. 74 Anm.

Brüssel: Kgl. Bibl.

- Cod. 18327 .. S. 32 Anm.

Mus. d. Arts décoratifs

- Elf. Nr. 7 .. S. 75 Anm., 76 Anm.

Cambridge: Corpus Christ College

- Cod. 286 .. S. 32 Anm.

Fitzwilliam Mus.

- Elf. (Goldschm. Bd. I, Taf. 73), S. 18 Anm., 154
Ashburnham Evglst. .. S. 138 Anm., 151

Carennac: Kathedrale

- Tympanon .. S. 153

Chantilly:

- Registrum Gregorii .. S. 18 Anm.

Cheltenham: Bibl.

- Cod. 816 .. S. 11, 13

Cividale: Museum, Psalter d. Erzbischofs

- Egbert von Trier .. S. 32

Darmstadt: Staatsbibl.

- Ms. 1946 .. S. 30 Anm.
Cod. 1640 .. S. 137 Anm.

Hessisches Landesmus.

- Elf. (Goldschm. Bd. II, Nr. 59) .. S. 74 Anm.
Elf. (Goldschm. Bd. II, Nr. 72) .. S. 154
Elf. Nr. 509 .. S. 153

- Dessau: Bibl.
Cod. 85^b S. 128 Anm.
- Düsseldorf: Landesbibl.
Cod. A. 14 S. 66
- Eichstätt: Domkap.
Gundekarianum . . S. 67, 82, 92 ff., 106, 121
- Einsiedeln: Stiftsbibl.
Cod. 17 S. 131 Anm.
- England: Tunbridge Wells, Rusthall-House
Evglr. aus Eichstätt S. 92 ff., 106,
116, 118, 120/21, 124, 127, 130 Anm.,
131, 154/55
- Erlangen: Univ. Bibl.
Cod. 121 S. 143 Anm., 151, 154
Cod. 122 S. 143 Anm.
Cod. 141 S. 15 Anm., 64 Anm.
- Essen: Schatz der Münsterkirche
Hdschr. d. Theophanu S. 21 Anm.
Hdschr. II. S. 21 Anm.
Elf.-Einband S. 75 Anm.
- Florenz: Mus. Naz.
Elf. Nr. 33 S. 131 Anm.
- Freckenhorst: Taufstein S. 153
- Freiburg: Univ. Bibl.
Ms. 360 a S. 155
- Fulda: Landesbibl.
Cod. A. a. 44 S. 35 u. Anm., 154
- Gnesen: Archiv d. Erzbisch. Kathedrale
Cod. aureus S. 107 Anm.
- Graz: Univ. Bibl.
Cod. 805 S. 90, Anm., 154, 156
- Gries: Bibl. d. Benedikt.-Abtei
Cod. Nr. 19 S. 74 Anm.
- Heidelberg: Univ. Bibl.
Cod. Sal. 9b S. 15 Anm.
- Heiligenkreuz: Stiftsbibl.
Elf. (Goldschm. Bd. I, 132)ⁱ . . S. 17 Anm.
- Hildesheim: Domschatz
Cod. Nr. 18 S. 15 Anm., 18, 21 Anm.,
65 Anm., 74 Anm., 76 Anm.
Cod. Nr. 33 S. 15 Anm., 20 Anm.
Cod. Nr. 34 S. 65 Anm.
Ratman Cod. S. 153
- Dombibl.
Cod. 688 S. 22 Anm., 75, 154
- Holkam Hall: Slg. Lord Leicester
Getriebener Einband Nr. 16 S. 153
- Iburg: Schloßkirche
Tympanon S. 153
- Innichen: Tympanon S. 153
- Innsbruck: Univ. Bibl.
Cod. 301 S. 75 Anm.
Cod. 484 S. 32 Anm., 56
- Karlsruhe: Landesbibl.
Cod. CL 11 S. 16 Anm., 74 Anm., 75 Anm.
- Klagenfurt: Archiv d. Hist. Vereins
Cod. 6 (35) S. 154
- Knechtsteden: Abteikirche, Apsis (Fresko) S. 153
- Koblenz: Landesbibl.
Cod. A. VII, 1, Nr. 176 S. 64 Anm.
- Köln: Kunstgewerbemuseum
Einband d. Fridericus S. 153
- Krakau: Bibl. d. Domkap.
Cod. 208 S. 67, 72, 73 Anm., 106,
109/10, 120/21, 124, 126, 135, 139, 142,
146/147, 153, 155/56
- Bibl. d. Fürst. Czartoryski
Cod. XX S. 75 Anm., 107 Anm.
- Kremsmünster: Stiftsbibl.
Cim. I S. 21, 32 Anm.
Cod. 135 S. 152
- Kunsthandel: Quaritch (1892)
Kat.-Nr. 173 S. 153
- Lambach: Stiftsbibl.
Cod. 73 S. 152
- Laon: Bibl. Municip.
Cod. 137 S. 65 Anm.
- Leipzig: Univ. Bibl.
Mscr. 774 S. 153
Mscr. 165 S. 153
- London: Brit. Mus.
Harl. 2908 S. 55
Elf. Nr. 53 S. 75 Anm.
Elf. Nr. 60 S. 74 Anm.
- Vict. & Alb. Mus.
Elf. Nr. 2 S. 153
Elf. Nr. 250/67 S. 74 Anm., 76 Anm.,
131 Anm.
Elf. (Goldschm. Bd. I, Nr. 8) . . S. 18 Anm.
- Lüttich: Curtius Mus.
Elf. d. Bisch. Notker S. 153
- Lyon: Mus. d. Antiques
Elf. (Goldschm. Bd. I, Nr. 80) . . S. 18 Anm.
- Maihingen: Bibl. Öttingen-Wallerstein
Cod. I, 2, IV^o 3 S. 8, 9, 14, 18
Cod. I, 2, IV^o 11 S. 55, 79 Anm., 138 Anm.
Cod. I, 2, fol. 2 S. 64 Anm.
- Mettlach: Reliquienschein S. 153
- Metz: Stadtbibl.
Cod. Sal. 34 S. 87

Moissac: Tympanon S. 153

München: Reichsarchiv

Teg. Lit. 1, 2, 3 S. 11

Nekr. v. Obermünster S. 144

Cod. Prüf. Nr. 2 S. 150

Lit. Nr. 1 S. 151

Cod. Falkenst. S. 151

Staatsbibl.

Clm. 828 S. 113ff., 120/22, 127/28,
130/32, 147/48, 155/56

Clm. 1021 S. 9

Clm. 1048 S. 153

Clm. 1301 S. 10 Anm.

Clm. 1327 S. 153

Clm. 2599 S. 74 Anm., 82, 152

Clm. 2938 S. 133, 135, 148ff., 154/55

Clm. 2939 S. 53, 74 Anm., 107 u. Anm.,
121/22, 127/28, 130/32, 147/48, 155/56

Clm. 3008 S. 74 Anm., 139 Anm.

Clm. 4452 S. 15 Anm., 19, 22 Anm.,
31, 36, 73 Anm., 75 Anm., 78 Anm., 79, 81,
87, 103, 137 Anm., 139 Anm., 153, 155

Clm. 4453 S. 17, 36, 73 Anm., 78,
139 Anm.

Clm. 4454 S. 22 Anm., 31

Clm. 4456 S. 31, 62 Anm., 64 Anm.,
82, 103, 154

Clm. 5251 S. 152

Clm. 5253 S. 151

Clm. 6204 S. 32, 39ff., 49/50, 62/64,
67/69, 72, 84, 89, 90/93, 104, 120, 126, 155

Clm. 6215 S. 15 Anm., 56, 125

Clm. 6234 S. 93 Anm., 118

Clm. 6256 S. 57 Anm.

Clm. 6262 S. 56 Anm.

Clm. 6266 S. 57 Anm.

Clm. 6285 S. 57 Anm.

Clm. 6294 S. 57 Anm.

Clm. 6303 S. 57 Anm.

Clm. 6311 S. 57 Anm.

Clm. 6313 S. 57 Anm.

Clm. 6372 S. 57 Anm.

Clm. 6388 S. 57 Anm.

Clm. 6403 S. 57 Anm.

Clm. 6421 S. 57 Anm., 63, 64 Anm.

Clm. 6831 S. 58, 68, 118

Clm. 6832 S. 58, 84, 86, 95, 104, 118,
120, 130, 154, 155

Clm. 8272 S. 19, 21, 31, 36, 81,
125 Anm., 154, 155

Clm. 8772 S. 154

Clm. 9476 S. 26ff., 42, 63, 64, 65, 67,
68, 84, 92, 95, 121, 155

Clm. 9504 S. 152

München: Staatsbibl.

Clm. 9511 S. 96 Anm.

Clm. 9540 S. 154

Clm. 9564 S. 151

Clm. 11004 S. 125 Anm., 128 Anm., 154

Clm. 11020 S. 73 Anm., 153

Clm. 11372 S. 153

Clm. 12201 a S. 41, 88, 96, 110, 120,
121, 126, 131/32, 154/55

Clm. 12601 S. 151

Clm. 13002 S. 150

Clm. 13067 S. 125 Anm., 137 Anm., 150, 153

Clm. 13069 S. 154

Clm. 13074 S. 82 Anm., 150

Clm. 13102 S. 94 Anm., 154

Clm. 13601 S. 15, 16, 20/23, 26, 33,
37, 47 u. Anm., 48, 51, 62 Anm., 70,
81 Anm., 86, 105, 106/08, 134 Anm.

Clm. 14000 S. 17, 20 Anm., 30 Anm.,
32, 153

Clm. 14159 S. 150

Clm. 14267 S. 90 Anm., 154, 156

Clm. 14398 S. 150

Clm. 14399 S. 150

Clm. 15713 S. 18, 36, 51, 75 Anm.,
101, 106, 136 Anm., 140 Anm., 154

Clm. 15903 S. 140, 145 Anm.

Clm. 15904 S. 19, 21

Clm. 16002 S. 137, 145

Clm. 16003 S. 154

Clm. 16412 S. 9 Anm.

Clm. 17010 S. 152

Clm. 17011 S. 15 Anm., 56

Clm. 17044 S. 93 Anm.

Clm. 17045 S. 152, 154

Clm. 17086 S. 151

Clm. 17092 S. 91 Anm.

Clm. 17137 S. 91 Anm., 152

Clm. 17138 S. 152

Clm. 17151 S. 152

Clm. 17161 S. 152

Clm. 18005 S. 7, 11ff., 29ff., 42, 45,
63, 64, 88, 104, 109, 113/16, 120, 130, 155

Clm. 18121 S. 11, 24ff., 50, 98

Clm. 18128 S. 45ff., 53, 66, 70, 108, 125

Clm. 18192 S. 11, 13, 15

Clm. 18227 S. 11, 14

Clm. 18669 S. 110

Clm. 18764 S. 9 Anm.

Clm. 18840 S. 52ff., 67, 110, 120/21, 155

Clm. 19101 S. 4

Clm. 19412 S. 8 Anm.

Clm. 19414 S. 11

Clm. 19456 S. 9 Anm.

München: Staatsbibl.

Clm. 21503	 S. 151
Clm. 21524	 S. 151, 154
Clm. 21563	 S. 151
Clm. 21580	 S. 90 Anm., 91 Anm., 94 Anm., 123, 127, 135 Anm., 149, 155
Clm. 21586	 S. 33, 57
Clm. 22044	.. S. 91 Anm., 120, 128, 146/49, 154/56
Clm. 22202	 S. 152
Clm. 22216	 S. 152
Clm. 22217	 S. 152
Clm. 22220	 S. 152
Clm. 22221	 S. 151
Clm. 22240—45	 S. 152
Clm. 22248	 S. 152
Clm. 22279	 S. 151
Clm. 23039	 S. 152
Clm. 23056	 S. 128 Anm.
Clm. 23093	 S. 151/53
Clm. 23261	 S. 57, 67, 84
Clm. 23337	 S. 90 Anm.
Clm. 23339	 S. 151
Clm. 23342	 S. 90 Anm., 151, 154
Clm. 23343	 S. 113 ff., 120, 121/25, 127/28, 130, 132, 155/56
Clm. 23630	 S. 154
Clm. 28321	.. S. 118 ff., 124/25, 127/32, 135, 155
Clm. 94272	 S. 20 Anm.

Univ. Bibl.

Cod. Ms. 28	 S. 154
-------------	-----------------

Nat. Museum

Elf. Nr. 60	 S. 74 Anm.
Elf. Nr. 163	 S. 75 Anm.

Münster i. W.: Prov.-Mus.

Elf. Nr. 145	 S. 153
Liber aureus v. Freckenhorst, Elf.	.. S. 153

Nowgorod: Korssumsche Tür S. 153**Oxford: Bodleiana**

Metallplatte (Goldschm. Elf. Bd. II, Nr. 15)	S. 32 Anm., 153
--	-----------------

Paris: Bibl. Nat.

Cod. lat. I.	 S. 30 Anm.
Cod. lat. 266	 S. 153
Cod. lat. 275	 S. 37, 155
Cod. lat. 323 Elf.	.. . S. 18 Anm., 131 Anm.
Cod. lat. 1141	 S. 153
Cod. lat. 1203	 S. 15 Anm., 16
Cod. lat. 8849	 S. 91 Anm.
Cod. lat. 8850	 S. 15 Anm., 20 Anm.
Cod. lat. 8851 Elf.	 S. 18 Anm.
Cod. lat. 8853 Elf.	 S. 74 Anm.

Paris: Bibl. Nat.

Cod. lat. 9390	 S. 78 Anm.
Cod. lat. 10438 (u. Elf.)	.. S. 74 Anm., 153, 155
Cod. lat. 10514	 S. 21 Anm., 155
Cod. lat. 17325	 S. 128 Anm.

Louvre

Elf. Abb. R. d. Fleury, La Messe Bd. VI, CDLXX	S. 74 Anm.
Buchdeckel, 11. Jahrh.	 S. 74 Anm.

Mus. Cluny

Pyxis Nr. 1053	 S. 101 Anm.
Altarvorsatz aus d. Dom zu Basel,	S. 101 Anm.

Cabinet des Médailles

Elf. Nr. 2686	 S. 20 Anm.
---------------	---------------------

Sammlung Chaladon

Elf. (Goldschm. Bd. II, Nr. 7)	.. S. 30 Anm.
--------------------------------	---------------

Sammlung Mart. le Roy

Elf. (Goldschm. Bd. I, Nr. 100)	.. S. 74 Anm.
---------------------------------	---------------

Prag: Bibl. d. Metrop. Kap.

Cod. A. 21	 S. 16 Anm.
Evglistar. v. St. Veit	 S. 76 Anm., 107 Anm., 141 Anm., 155

Univ. Bibl.

Cod. XIV, A. 13	 S. 76 Anm., 90 Anm., 107 Anm., 137 Anm., 141, 155
Cod. XIII	 S. 151

Piaristen-Kollegium

Hdschr. Bertolt-Kreis	 S. 141 Anm.
-----------------------	----------------------

Prüfening: Klosterkirche

Deckengemälde	 S. 153
---------------	-----------------

Quedlinburg: Schatz der Stiftskirche

Reliquienschein	 S. 101 Anm., 154
-----------------	---------------------------

Rochester: Kathedrale

Portal	 S. 153
--------	-----------------

Rom: Vatic. Bibl.

Cod. Vat. Ottob. lat. 74	 S. 50, 65, 67, 106, 130 Anm., 135 Anm., 154
Cod. lat. 570	 S. 66

San Clemente

Fresko	 S. 15 Anm.
--------	---------------------

St. Peter

Dalmatica Karls d. Großen	 S. 153
---------------------------	-----------------

Salzburg: Stiftsbibl. St. Peter

Cod. a. X, 6	 S. 17, 18, 19, 32, 65, 125 Anm., 136, 137 Anm., 154, 156
Cod. VI, 55	 S. 37, 75 Anm., 79 Anm., 137 Anm., 138 Anm.
Cod. a. XII, 7	 S. 121 Anm., 136 Anm., 137 Anm., 141 Anm., 143 Anm., 145 Anm.

Seitenstetten: Stiftsbibl.

Cod. 127	 S. 151, 153
----------	----------------------

- Seitenstetten: Stiftsbibl.
Cod. 15. S. 154
- Siegburg: Andreas-Reliquiar S. 153
- Soest: St. Patrokus, Aps. Fresko S. 153
- St. Patrokus, Tympanon S. 153
- St. Florian: Stiftsbibl.
Cod. III, (I) S. 94 Anm., 154, 156
Cod. III, 208 S. 141 Anm.
Cod. XI, (I) S. 94 Anm., 154
- St. Gallen: Stiftsbibl.
Cod. 23. S. 64 Anm.
Cod. 53, (Tuotilo Tafel) . . S. 32 Anm., 153
- St. Paul: Stiftsbibl.
Cod. 29/2 (5) S. 153
Cod. 25/2 (31) S. 153
Elf. (Goldschm. Bd. I Nr. 90) . . S. 131 Anm.
- Stockholm: Kgl. Bibl.
Codex aureus S. 15 Anm., 131 Anm.
- Stuttgart: Bibl.
Cod. fol. 28 S. 117 Anm.
- Tongres: Domschatz
Elfenbeintafel S. 74 Anm., 153
- Toulouse: St. Sernin
Kreuzgang, Steinrelief S. 153
- Tournay: Schatz d. Kathedr. Elf. S. 153
- Trient: Stadtbibl.
Codex Egberti S. 18, 78 Anm., 139
Cod. 22. S. 64 Anm.
Elf. Nr. 23 S. 65 Anm., 153
Registrum Gregorii S. 18 Anm.
- Domschatz
Cod. 140, ol. 129 S. 122 ff., 130, 140
154, 155, 156
Cod. 141, ol. 126 S. 123
Cod. 139, ol. 120 S. 127 Anm.
Cod. 137, ol. 133 S. 127 Anm.
Cod. 138 S. 127 Anm.
- Trient: Domsakristei
Handschrift S. 141 Anm.
- Utrecht: Erzbischöfl. Mus.
Cod. I (Elf.) S. 17 Anm.
- Upsala: Ev. Heinrichs III. aus dem Dome
zu Goslar S. 155
- Venedig: Marciana
Cod. lat., L. DIX, mbr. 4^o . . . S. 72, 82, 87
- Vorau: Bibl. d. Chorherrnst.
Cod. 237 (346) S. 94 Anm., 156
- Weimar: Mus. f. Kunst u. Kunstgew.
Inv. S. M. 369 S. 18 Anm.
- Werden: Petrikirche
Wandmalereien S. 111
- Wien: Staatsbibl.
Cod. 791 S. 73 Anm., 125 Anm., 153
Cod. 1244 S. 138 Anm., 154, 156
Cod. 1861 S. 16 Anm.
- Wien-Lainz: Rossiana
Hdschr. 4 (VIII, 143) S. 108, 153
Hdschr. 5 (VIII, 123) S. 110
- Welfenschatz
Eilbertus-Tragaltar S. 153
- Sammlung Figdor
Elf. (Goldschm. Bd. II, Nr. 29) . S. 64 Anm.
- Wolfenbüttel: Staatsbibl.
Cod. 84. S. 22 Anm., 31, 79 Anm., 154
Cod. 426 (Helm. 461) S. 15 Anm.
- Wormditt (Ostpr.): Pfarrkirche
Fresko S. 16 Anm.
- Würzburg: Univ. Bibl.
Mp. theol. lat. fol. 66 S. 66
- Zürich: Stadtbibl.
Ms. 80 S. 153

PERSONEN- UND ORTSVERZEICHNIS

- Abraham, Bischof von Freising S. 57
- Adalbero, Bischof S. 18
- Adalbert, Schreiber S. 8
- Adalbert, Presb. S. 152 Anm.
- Adalpertus, Stifter S. 115
- Adalrich, Mönch S. 5
- Adrian, hl. S. 81
- Aldersbach, Kloster S. 152
- Alto, hl. S. 133
- Altun, Abt S. 151
- Altomünster, Kloster S. 121, 133, 146
- Anna, hl. S. 144
- Anno, Bischof v. Freising S. 3, 56, 125
- Andreas, hl. S. 58, 71, 81
- Antricus S. 57 Anm.
- Aribo, Abt v. Tegernsee S. 53
- Aribo, Bischof v. Freising S. 56
- Arnhold von Vohburg S. 6 Anm.
- Augsburg, St. Afra u. Ulrich S. 5
- Augsburg, Dom S. 7
- Augsburg S. 54
- Benedikt, hl. S. 114
- Benediktbeuern, Kloster S. 57 Anm., 152

Berengar, Abt v. Tegernsee S. 6, 7, 9
 Bernhardus, Schreiber S. 151 Anm.
 Bernward v. Hildesheim S. 6
 Bertholt, Kustos S. 36 ff., 75, 79, 90
 Burkhard, Abt v. Tegernsee S. 7

Castorius, hl. S. 25
 Chiemsee, Bistum S. 3, 151, 152
 Chunibert, Abt v. Niederaltaich S. 6
 Chrysogomus, hl. S. 25, 62
 Cosmas, hl. S. 21 Anm.
 Cozroh, Mönch S. 56

Damasus, hl. S. 39, 45
 Damian, hl. S. 21 Anm.
 Diemut, Nonne S. 123 ff.
 Dietburg a. d. Donau S. 87 Anm.

Eberhard, Abt v. Tegernsee S. 6, 118
 Eberhard, Bischof S. 87 Anm.
 Edemeram, Mönch S. 10
 Egilbert, Bischof v. Freising S. 9, 41, 57 Anm.
 Eichstätt S. 67, 92, 97, 104, 106
 Ellenhard, Bischof v. Freising S. 41 ff., 69 ff.
 Ellinger, Abt v. Tegernsee S. 4, 8, 9, 11 ff.
 Engilmarus, Eps. S. 55
 Essen, Münsterschatz S. 20 Anm., 94
 Eusebius von Alexandria S. 16, 39
 Eutropia, hl. S. 72

Felicula, hl. S. 72
 Formbach, Kloster S. 151
 Freising S. 39, 56, 69, 71, 89, 90, 92, 106, 107, 149
 Friedrich v. Salzburg, Erzbischof S. 3
 Friedrich, Abt v. Hildesheim S. 123
 Froumund v. Tegernsee S. 8, 10, 14
 Fulda S. 19, 36 Anm.
 Füssen, St. Mang S. 8

Gebehard, Bischof v. Eichstätt S. 52 Anm.
 Gebhard, Abt v. Windberg S. 151 Anm., 152 Anm.
 Georgenberg, Kloster S. 117 Anm., 120
 Gisela, Kaiserin S. 94
 Godehard, Abt v. Tegernsee, Bischof v. Hildesheim S. 6 u. Anm., 7, 8, 9, 123
 Godeskalk, Bischof v. Freising S. 6 Anm.
 Goslar S. 52
 Gottschalk v. Freising, Kaplan S. 57
 Gozbert, Fürstabt S. 5, 6, 7, 8
 Gundekar II., Bischof v. Eichstätt S. 97, 101
 Günzburg a. d. Donau S. 87

Hartwich II., Abt v. Tegernsee S. 5
 Hartwich, Schreiber S. 152 Anm.

Heilwich S. 8
 Heinrich II. S. 2, 6, 8, 17, 50, 51, 101 Anm., 103
 Heinrich III. S. 50, 51, 72 Anm., 94 Anm.
 Heinrich IV. S. 106
 Heinrich, Abt v. Formbach S. 151 Anm.
 Heinrich, Schreiber S. 152 Anm.
 Hersfeld, Benediktinerkloster S. 7, 36 Anm.
 Hildesheim S. 6, 7, 127
 Hildesheim, St. Michael S. 19
 Hitto, Bischof v. Freising S. 56

Innichen S. 32, 56
 Innozenz II., Papst S. 120

Karl d. Große S. 153
 Köln S. 8
 Konrad v. Bayern S. 52
 Konstanz S. 81, 87
 Korbinian, hl. S. 81

Liuthold, Bischof v. Augsburg S. 8
 Lüttich S. 32

Maestrich S. 52
 Maria S. 81, 89, 133
 Mauritius, hl. S. 27
 Maximin, Kloster (Trier) S. 5
 Metz S. 57
 Michael, hl. S. 41 Anm.
 Minden S. 52

Niederaltaich, Kloster S. 6 u. Anm., 9, 13, 26, 55, 97
 Nitker, Bischof v. Freising S. 57, 72 Anm., 94 Anm.
 Notker, Bischof S. 153

Oberaltaich S. 151, 152
 Odalgisus S. 6 Anm.
 Otloh v. St. Emmeram S. 107
 Otto III. S. 2
 Otto I., Bischof v. Eichstätt S. 98

Paderborn S. 123, 127
 Passau S. 3, 55, 56
 Paulus, Apostel, (Briefe) S. (45), 133
 Petrus, Apostel, (Briefe) S. (45), 133
 Petrus, Schreiber S. 152 Anm.
 Pilgrim, Bischof v. Passau S. 3
 Prüfening S. 150, 151

Quirinus, hl. S. 13, 25, 109, 110

Raitenbuch, Kloster S. 88 ff.

Regensburg S. 3, 8, 18, 36, 52, 70, 82, 104,
 106, 107, 109, 146, 150
Reginbald, Mönch S. 8
Reichenau, Kloster S. 6, 9, 17, 30, 38
Romwald, hl. S. 5

Salzburg S. 3, 19, 36, 56, 90, 106, 121, 125,
 141, 145, 149, 150
Seeon, Kloster S. 125 Anm.
St. Ehrentrud, Kloster S. 140
St. Emmeram, Kloster S. 5, 8, 107
St. Gallen S. 6, 18, 32, 56
St. Mang, Füssen S. 8
St. Pantaleon, Köln S. 8
Schäftlarn S. 56, 93 Anm., 148, 151, 152
Scheyern S. 52, 152
Sero, hl. S. 45
Servatiusstift, Flandern S. 52
Seyfried, Abt S. 45
Siboto, Graf v. Falkenstein S. 151 Anm.
Steinberger S. 130 Anm.
Sylvester, hl. S. 53

Tegernsee, Kloster S. 5 ff., 45, 70, 82, 97,
 106, 109, 110, 111, 152

Theophanu, Abtissin S. 21 Anm.
Trier S. 5, 9, 38, 122, 127
Tuotilo, Schnitzer S. 32
Toul S. 57

Udalricus, Schreiber S. 152
Udelricus, Abt. v. Chiemsee S. 151 Anm.

Verona (S. Maria) S. 25 Anm.
Vohburg (Arnhold v.) S. 6 Anm.

Waltho, Abt v. Wessobrunn S. 129
Weihenstephan, Kloster S. 41 Anm.,
 57 Anm., 94 Anm., 123, 125, 127, 149, 151
Welf I., Herzog v. Bayern S. 89, 92
Werden a. d. Ruhr S. 7, 111
Wernher S. 7 u. Anm.
Wessobrunn, Kloster S. 128
Weyarn, Kloster S. 151
Willibald, hl. S. 93, 97
Windberg, Kloster S. 148, 151, 152
Wolfgang, hl. S. 3
Wormditt (Ostpreußen) S. 16 Anm.
Worms S. 52
Würzburg S. 8, 93

SACHREGISTER (EINSCHLIESSLICH DER DARSTELLUNGSGEGENSTÄNDE)

Abendmahl S. 125, 134, 138
Adagruppe S. 90
Adrian, hl. S. 81
Agnus Dei S. 70
Altar S. 137, 143
Ambrosius: Hexaëmeron S. 150, 151
Anbetung d. Könige S. 134, 136
Andreas, hl. S. 58, 62, 81, 142
Andreasszenen S. 71, 81, 82 Anm.
Angelsächsische Kunst S. 21
Anglo-französische Kunst S. 21
Anna, hl. (Geburt d. Maria) S. 144
Annalen S. 5
Anno, hl. S. 102
Antependium S. 101 u. Anm.
Antiphonar 121, 137 Anm., 152
Apokalypse S. 17, 36, 45, 124, 152
Apostelgeschichte S. 45
Apostelversammlung S. 134, 142
Apsis S. 137, 153
Aqua (Personif.) S. 74
Architekturrahmen S. 17, 47, 77, 121, 135
Arkadenmotiv S. 18, 72, 90, 115, 140
Augustinerregel S. 89

Augustinus: Schriften S. 151, 152

Beda: Expositio in parab. Salom. S. 150
Begräbnis der Maria S. 134, 144
Benedictionale S. 55
Benediktiner-Kloster S. 5, 7, 120, 133 Anm.
Berufung des Petrus S. 134, 142
Bett S. 75
Boethius S. 8
Böhmische Malerschule S. 106, 107 Anm.,
 141 Anm., 145, 146
Breviarium S. 26, 57, 119
Byzantinische Kunst S. 30 Anm., 36, 37, 58,
 76, 82, 100, 101, 136, 139, 144, 145, 146

Cherubim S. 100
Chorherrnschule S. 6 Anm.
Christusdarstellungen S. 26, 30, 62, 70, 71,
 82, 98, 100, 104, 118, 142, 145
Christi Einzug in Jerusalem S. 71, 76, 82,
 84, 134, 137
Christus erscheint den Jüngern S. 71, 77
 78, 83
Christi Geburt . .S. 37 Anm., 70, 75, 82, 134, 135

Christi Himmelfahrt . . . S. 71, 78, 84, 134, 140
 Christus mit den 12 Aposteln . . . S. 26, 29, 30

Dalmatica S. 153
 Darstellung im Tempel S. 134, 137
 Dedikationsbild . . . S. 58, 62, 66, 69, 70, 71, 74, 84
 Dedikationsverse S. 8
 Deothard, hl. S. 102, 104
 Diadem S. 101
 Dietker, hl. S. 98, 102
 Diptychon S. 60
 Drachen S. 19, 24, 34, 50, 87, 124

Ecclesia S. 74 Anm., 108
 Echternacher Schule S. 18, 30, 65
 Eichstätter Gruppe . . S. 97, 106, 117, 120, 127, 131
 Einbände . . . S. 26, 32, 58, 60, 118, 123, 133, 153
 Einsiedelei-Genossenschaft S. 120
 Ellenhard, Bischof v. Freising . . S. 62, 68, 71, 84
 Emmeram, hl. S. 103
 Engel S. 37 Anm., 74, 77, 79, 82 Anm., 83,
 84, 98, 99, 101, 115, 118, 123, 130, 135,
 139, 140, 143
 Engilmarus, Eps. S. 55
 Erdschollen . . S. 18, 30, 66, 74, 75, 84, 90, 103
 Erhardbild (Uta-Codex) S. 70, 134 Anm.
 Erzguß S. 8
 Essen, Münsterschatz S. 21 Anm., 94
 Eutropia, hl. S. 72
 Evangeliare der Schule, vgl. . . . S. 4, 154/55
 Evangelistar S. 21, 107, 151
 Evangelium Nikodemi S. 16
 Evangelistenbilder, vgl. Matthäus usw.
 Evangelisten-Symbole . . S. 16, 20, 32, 41, 65,
 73, 90, 94, 108, 120, 126, 130, 131, 135, 153
 Eusebius: *Historiae ecclesiasticae* S. 151

Faltstuhl S. 19, 31, 130, 148
 Federzeichnung . . . S. 94 Anm., 96 Anm., 112, 118
 Felicula, hl. S. 72
 Fibel S. 94 u. Anm.
 Franco-sächsische Schule S. 56 Anm.
 Frauen am Grab . . S. 37 Anm., 71, 77, 134, 139
 Fuldaer Malerschule S. 66, 75 Anm., 82
 Fußbrett (Suppedaneum) S. 74, 98

Gebärdensprache S. 77, 81, 82 u. Anm.,
 83, 145
 Geburt der Maria S. 134, 144
 Gemme S. 26
 Gesetzesrolle S. 108
 Gesichtskapitelle (Dreigesicht) S. 16, 116,
 117, 130
 Glasfenster S. 6

Glasmalerei S. 6, 7, 22
 Glockengießerei S. 5
 Gravierte Arbeiten S. 58, 60
 Gregorius, *Libri Moraliū* S. 151, 152
 Grubenschmelz S. 118
 Gundekar II., Bischof v. Eichstätt S. 102
 Gunthildis, hl. S. 98

Hand Gottes S. 108, 140/41, 144
 Hanna S. 137
 Horaz S. 8, 151

Initialornamentik . . . S. 14 Anm., 25, 34, 44,
 50, 56, 69, 70, 86, 88, 98, 111, 117, 118,
 120, 126, 148
 Irische Kunst S. 56

Jakobus S. 45, 118
 Jerusalem S. 76
 Johannes, Evangelist . . . S. 12, 16, 20, 27, 31,
 37 Anm., 42, 45, 59, 65, 74, 87, 88, 89,
 90, 93, 98, 99, 113, 114, 117, 121, 123,
 124, 126, 129, 132, 135, 139, 147
 Joseph (i. Geburt) S. 75, 83, 135, 136
 Judas S. 125, 138

Kanonbögen S. 15, 28, 30, 36 Anm., 40,
 59, 62, 88, 113, 114, 122, 129, 130
 Kadold, hl. S. 102, 104
 Karolingische Kunst . . . S. 15, 18, 19, 31 Anm.,
 32, 56, 62, 64 Anm., 66, 90, 101,
 124, 141
 Kelch S. 74 Anm., 108, 139
 Korbinian, hl. S. 81
 Kreuzigung Christi . . . S. 26 37 Anm., 51, 63,
 68, 70, 73, 84, 98, 99, 108, 110, 134,
 138, 139
 Kreuzigung Petri S. 134, 143
 Kreuzstab S. 77, 79
 Krone S. 108, 137

Lazarus (Gleichnis) S. 134, 141
 Laudes Crucis S. 150
 Lektionar S. 33, 69, 110
 Longinus S. 98, 99
 Lukas, Evangelist . . . S. 12, 20, 27, 29, 31, 37
 u. Anm., 40, 42, 59, 65, 88, 89, 91, 113,
 114, 116, 119, 120, 121, 123, 124, 126,
 129, 131, 132, 147
 Luna S. 74, 85, 138
 Lütticher Kunstkreis S. 57

Majestasbild S. 73, 78, 84, 108, 130, 153
 Malerbuch vom Berge Athos S. 145

Mandorla S. 33, 73, 78, 79, 85, 118, 140
Mare (Personifik.) S. 74
Maria S. 71, 74, 79, 81, 98, 99, 135, 136, 137, 139, 140
Markus, Evangelist S. 12, 20, 27, 29, 31, 33, 37 Anm., 40, 42, 59, 65, 88, 89, 93, 113, 114, 116, 119, 123, 124, 125, 127, 129, 131, 132, 147
Masken S. 19, 24, 30, 41, 62, 65, 80, 116, 123, 130
Mater (hockende Frau) S. 14
Mater Verborum S. 150
Matthäus, Evangelist S. 12, 20, 27, 29, 31, 37 Anm., 40, 42, 52, 59, 88, 89, 93, 113, 114, 119, 122/23, 124/25, 129/30, 131/32, 134, 147
Maximus, hl. S. 72
Messe S. 55
Metzer Schule S. 78 Anm.
Missale S. 55, 125 Anm., 128
Mosaik, röm. S. 16
Nekrolog v. Obermünster S. 144, 150
Nonnberg, Fresken S. 143 Anm.
Orantenstellung S. 72, 79, 83
Orationale S. 151
Ornamentrahmen S. 16, 17, 25, 33, 43, 54, 64, 78, 86, 92, 120, 121, 124, 134, 146
Otton. Kunst S. 15, 20, 31 Anm., 75 Anm., 82, 90, 124, 141
Pater (hockender Mann) S. 14
Paulus, Apostel S. 30, 45ff., 53, 66, 70, 79, 80, 108, 125, 140
Paulus, Briefe S. 45
Perikopenbuch S. 15 Anm., 19, 30 Anm., 31, 36, 37, 52, 67, 101, 106, 110, 121, 133, 139 Anm.
Persius S. 8
Petrus, Apostel S. 30, 77, 79, 80, 96 Anm., 138, 140, 141, 142, 145, 148
Petri Berufung S. 134, 142
Petri Kreuzigung S. 134, 143
Pfingstbild S. 55, 71, 79ff., 86, 121, 126, 134, 141
Pontifikalbuch S. 97, 104
Praefation S. 70, 73, 108
Psalterium S. 8, 11, 24, 34, 50, 110
Pulte S. 31, 66, 87, 93, 115, 132
Räucherfaß S. 77, 139, 143
Reliquien S. 53
Reliquienschrein S. 72 Anm., 94, 101, 153
Rheinser Schule S. 56

Salbgefäß S. 77, 139
Sanktuarium S. 10
Schlange S. 15, 74, 131, 132
Schreibbrett S. 66
Schreibgerät S. 154/55
Schutztuch S. 91, 132
Schweißtücher S. 77
Segensgestus S. 76, 83, 137, 138
Seraphim S. 100
Simeon S. 137
Sol S. 74, 85, 139
Sola, hl. S. 102
Spruchband S. 32, 41, 63 u. Anm., 65, 73, 88, 102, 115, 120, 132
Stammbaumschema S. 14
Statius, Gedichte S. 9
Stephaton S. 98, 99
Stern S. 76 u. Anm., 82 Anm.
Stirnfleck S. 23, 34, 43, 68
Südwestdeutsche Kunst S. 5, 17, 19, 21, 22, 23, 31, 34, 36, 38, 53, 55, 62, 66, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 85, 87, 100, 105, 137, 138, 139, 141, 145, 146
Suppedaneum S. 74, 98
Synagoge S. 108
Synaxarion S. 144
Taube, hl. Geist, Inspiration S. 80, 125 u. Anm.
Terra (Personif.) S. 74
Thekla S. 45
Theotokos S. 81
Tiara S. 102 u. Anm.
Timotheus S. 46
Tintenhorn S. 19, 124
Tituli S. 8, 9, 11, 12, 13, 14, 25, 51, 56 Anm., 58, 71, 115, 123
Titus S. 46
Traditionsbuch (Freising) S. 56
Ulrich, hl. S. 103
Urbarium S. 11
Urkundenbuch S. 151
Uto, hl. S. 98, 102
Verkündigung an die Hirten S. 70, 75, 134, 135, 136
Verkündigung an Zacharias S. 134, 143
Victor, Papst S. 101, 102
Vita et passio Apostolorum S. 150, 151, 152
Vita Sanctorum S. 152
Vitalis, hl. S. 71
Vitus, hl. S. 101
Vorkarolingische Kunst S. 32, 65
Vorhänge S. 19, 101, 123, 125, 126, 144, 148

Vorreden	S. 155
Wandmalerei, ...	S. 10, 16 Anm., 101, 111, 143 Anm., 153
Wenzeslaus	S. 141
Willibald, hl.	S. 98, 102

Winchester Schule	S. 128 Anm.
Wundmale	S. 74, 78, 80
Wunnebold, hl.	S. 102
Zacharias (Verk.)	S. 134, 143
Zachäus	S. 134, 145

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Cod. I, 2, IV ^o , 3 (Maihingen: Bibl. Öttingen-Wallerstein)		Abb.	Tafel
1	Boethiusbild	1	1
1a	„	1	1
	Clm. 18 192 (München: Staatsbibl.)		
2	Stammbaumschema mit Medaillons	1	1
	Clm. 18 005 (München: Staatsbibl.)		
3	Kanontafel fol. 19a	2	2
4	„ fol. 20a	2	2
5	„ fol. 18a	3	3
6	„ fol. 21b	3	3
7	Bild des Evangelisten Matthäus fol. 22b	3	3
8	„ „ „ Lukas fol. 105b	4	4
9	„ „ „ Markus fol. 71b	4	4
10	„ „ „ Johannes fol. 156b	5	5
	Clm. 13 601 (München: Staatsbibl., Uta-Codex)		
11	Bild des Evangelisten Markus fol. 41b	5	5
12	Initial fol. 157a	6	6
	Clm. 18 005 (München: Staatsbibl.)		
13	Initial fol. 106a	6	6
14	„ fol. 8a	6	6
	Clm. 13 601 (München: Staatsbibl.)		
15	Initial fol. 156b	7	7
16	„ fol. 6b	7	7
	Clm. 18 121 (München: Staatsbibl.)		
17	Initial fol. 8a	8	8
18	„ fol. 10b	8	8
	Clm. 9476 (München: Staatsbibl.)		
19	Kanontafel fol. 7a	9	9
20	Christusbild fol. 8a	9	9
21	Bild des Evangelisten Matthäus fol. 9b	10	10
22	„ „ „ Lukas fol. 104a	10	10
23	„ „ „ Markus fol. 68a	11	11
	Clm. 21 586 (München: Staatsbibl.)		
24	Evangelist fol. 1b	11	11
	Clm. 9476 (München: Staatsbibl.)		
25	Bild des Evangelisten Johannes fol. 165a	12	12
26	Initial fol. 10b	12	12
	Cod. A. a. 44 (Fulda: Landesbibl.)		
27	Bild des Evangelisten Markus fol. 44b	13	13
	Abb.		Tafel
28	Bild des Evangelisten Lukas fol. 69b	13	13
	Clm. 6204 (München: Staatsbibl.)		
29	Kanontafel fol. 11b	14	14
30	„ fol. 15b	14	14
31	„ fol. 13a	14	14
32	„ fol. 16b	14	14
33	„ fol. 14a	14	14
34	„ fol. 16a	14	14
35	Bild des Evangelisten Matthäus fol. 17b	15	15
36	„ „ „ Markus fol. 66b	15	15
37	„ „ „ Lukas fol. 99b	16	16
38	Initial fol. 18a	16	16
39	„ fol. 100a	17	17
40	„ fol. 67a	17	17
41	„ fol. 114a	17	17
	Clm. 18 128 (München: Staatsbibl.)		
42	Apostelbild (Paulus) fol. 1b	18	18
43	Initial fol. 96b	18	18
44	„ fol. 30b	18	18
	Clm. 18 840		
45	Bild des Evangelisten Matthäus fol. A	19	19
46	Initial fol. 3a	19	19
47	„ fol. 28a	19	19
	Cod. I, 2, IV ^o , 11 (Maihingen: Bibl. Öttingen—Wallerstein)		
48	Bild einer Messe (Engilmarus)	20	20
	Clm. 6831 (München: Staatsbibl.)		
50	Dedikationsbild fol. 2a	20	20
	Metz: Stadtbibl., Cod. Sal. 34		
51	Bild des Evangelisten Lukas	21	21
	London, British Museum, Harl. 2908		
52	Pfingstbild	21	21
	Clm. 6831 (München: Staatsbibl.)		
53	Kanontafel fol. 2b	21	21
	Clm. 6832 (München: Staatsbibl.)		
54	Kanontafel fol. 2a	21	21
55	„ fol. 7b	21	21
56	Bild des Evangelisten Matthäus fol. 29a	22	22
57	„ „ „ Markus fol. 65a	22	22
58	„ „ „ Lukas fol. 90b	23	23
59	„ „ „ Johannes fol. 135b	23	23

Abb.	Tafel
60 Kopf des Evangelisten Matthäus fol. 29a..	24
Clm. 13601 (München: Staatsbibl.)	
61 Kopf des hl. Erhard..	24
Lit.2 (Ed.III,11) (Bamberg: Staatsbibl.)	
62 Dedikationsbild fol. 2b ..	24
63 Majestas Domini fol. 10b ..	25
64 Geburt u. Verkündigung a. d. Hirt. fol. 16b	25
65 Kreuzigung fol. 11a ..	26
66 Einzug in Jerusalem fol. 44b ..	26
67 Frauen am Grabe fol. 63b ..	26
68 Pfingsten fol. 78b ..	26
69 Schmuckseite fol. 106a ..	27
70 Himmelfahrt fol. 75b ..	27
71 Andreasszenen fol. 121a ..	27
Clm. 12201 a (München: Staatsbibl.)	
72 Kanontafeln fol. 13b ..	28
73 „ fol. 15a ..	28
74 „ fol. 16b ..	28
75 „ fol. 15b ..	28
76 „ fol. 17a ..	28
77 „ fol. 17b ..	28
78 Doppelbild fol. 18b ..	29
79 „ fol. 19a ..	29
Lit.2 (Ed.III,11) (Bamberg: Staatsbibl.)	
80 Pfingstbild-Ausschnitt ..	29
Clm. 12201 a (München: Staatsbibl.)	
81 Bild des Evangelisten Matthäus fol. 20b ..	30
82 „ „ „ Markus fol. 70b ..	30
83 „ „ „ Lukas fol. 106b ..	31
84 Bild des Evangelisten Johannes fol. 158b	31
85 Initialseite fol. 21a ..	32
86 „ fol. 159a ..	32
87 „ fol. 107a ..	32
Evgl. aus Eichstätt (Engl.)	
88 Bild des Evangelisten Markus ..	33
89 „ „ „ Matthäus ..	33
90 „ „ „ Johannes ..	33
Gundekarianum (Eichstätt)	
91 Kreuzigung fol. XVb ..	34/35
92 Christuskopf (Ausschnitt) ..	34/35
93 Sechs Bischöfe fol. XVIIa ..	34/35
Clm. 4456 (München: Staatsbibl.)	
94 Ausschnitt aus der Krönung ..	34/35
Gundekarianum (Eichstätt)	
95 Sechs Heilige fol. XVIa ..	36
96 Sechs Heilige fol. XVIb ..	36
97 Sechs Bischöfe fol. XVIIb ..	37
98 „ „ fol. XVIIIa ..	37
Hdschr.4 (VIII, 143) Rossiana, Wien	
99 Praefation fol. 8b ..	38
100 Kreuzigung fol. 9a ..	38

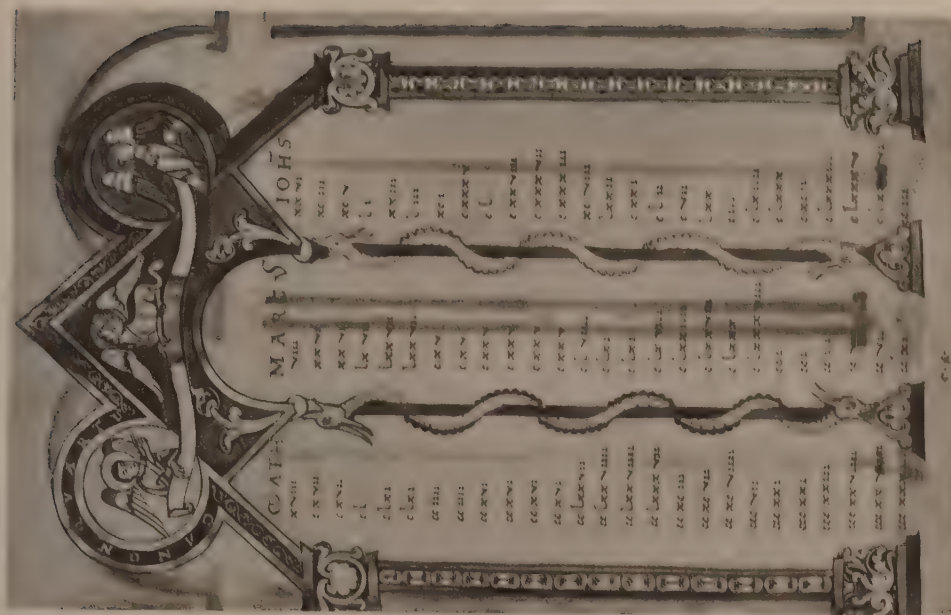
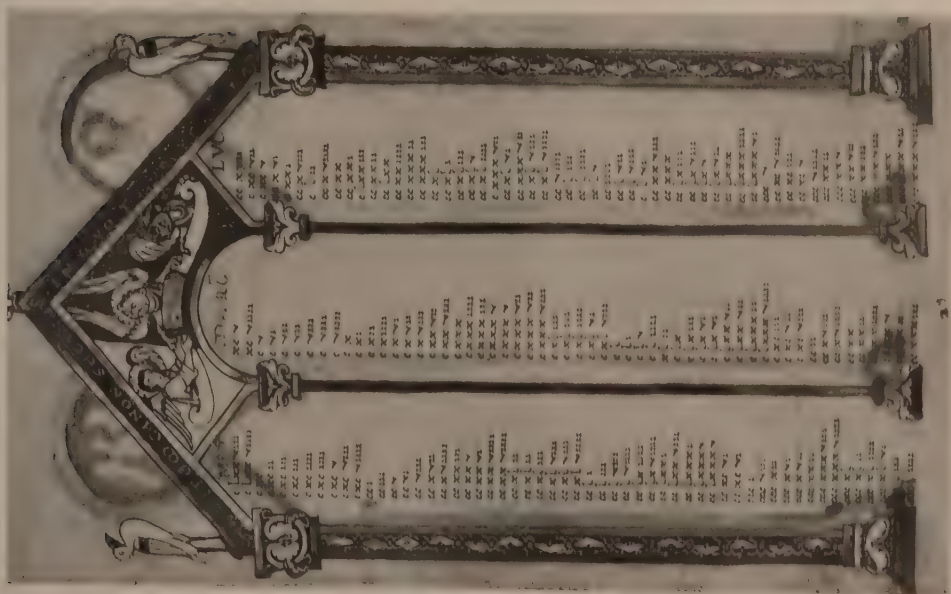
Abb.	Tafel
Hdschr.5 (VIII, 123) Rossiana, Wien	
101 Initial fol. 125b ..	38
Clm. 18669 (München: Staatsbibl.)	
102 Initial ..	38
103 „ ..	38
Clm. 23343 (München: Staatsbibl.)	
104 Kanontafel fol. 10b ..	39
105 „ fol. 11a ..	39
106 „ fol. 12b ..	39
107 „ fol. 11b ..	40
108 „ fol. 12b ..	40
Clm. 828 (München: Staatsbibl.)	
109 Bild des Evangelisten Matthäus fol. 23b ..	41
Clm. 23343 (München: Staatsbibl.)	
110 Bild des Evangelisten Matthäus fol. 15b ..	41
Clm. 23343 (München: Staatsbibl.)	
111 Bild des Evangelisten Johannes fol. 133 ..	42
Clm. 828 (München: Staatsbibl.)	
112 Kanontafel fol. 21b ..	42
113 „ fol. 22a ..	42
Clm. 23343 (München: Staatsbibl.)	
114 Bild des Evangelisten Lukas fol. 81b ..	43
115 „ „ „ Markus fol. 49b ..	43
Clm. 828 (München: Staatsbibl.)	
116 Kanontafel fol. 22b ..	43
117 „ fol. 20a ..	43
118 „ fol. 19a ..	43
119 „ fol. 21a ..	43
120 Bild des Evangelisten Markus fol. 105b ..	44
121 „ „ „ Lukas fol. 163b ..	44
122 „ „ „ Johannes fol. 247 ..	45
123 Initial fol. 10a ..	45
Clm. 23343 (München: Staatsbibl.)	
124 Initial fol. 1a ..	46
Clm. 828 (München: Staatsbibl.)	
125 Initial fol. 24a ..	46
126 „ fol. 164a ..	46
Clm. 28321 (München: Staatsbibl.)	
127 Bild des Evangelisten Matthäus fol. 9b ..	47
128 „ „ „ Markus fol. 52b ..	47
129 „ „ „ Lukas fol. 80a ..	48
130 „ „ „ Johannes fol. 128a ..	48
131 Initial fol. 10a ..	48
Trier, Cod. 140, ol. 129	
132 Kanontafel ..	49
133 „ ..	49
134 „ ..	49
135 „ ..	49
136 „ ..	50
137 „ ..	50

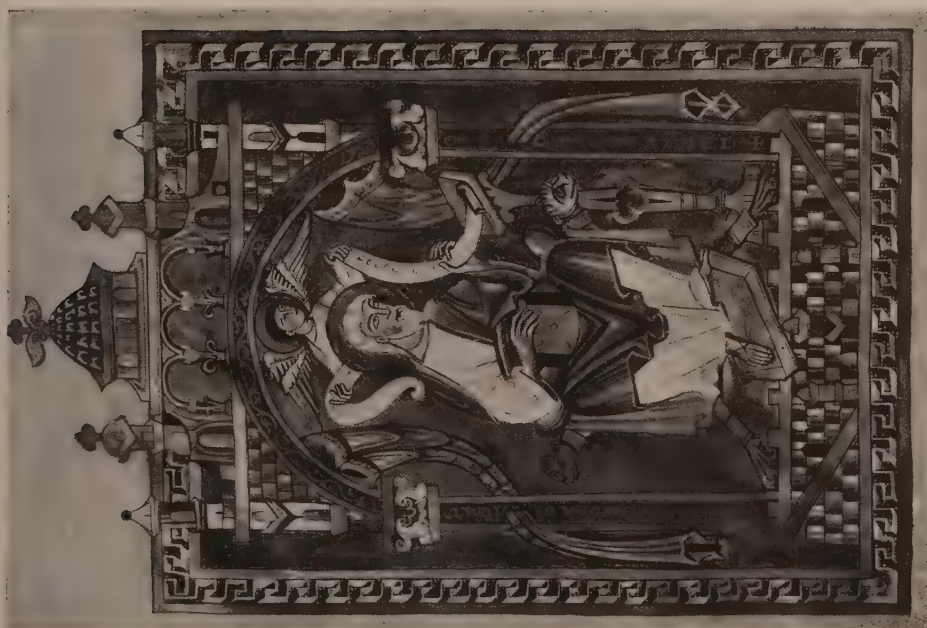
Abb.	Tafel
138 Kanontafel	50
139 Initial	50
140 „ „	50
141 Bild des Evangelisten Matthäus	51
142 „ „ „ Markus	51
143 „ „ „ Lukas	51
144 „ „ „ Johannes	51
Clm. 22044 (München: Staatsbibl.)	
145 Kanontafel fol. 9b	52
146 „ fol. 10b	52
147 „ fol. 11b	52
148 „ fol. 12b	52
149 Initial fol. 126a	53
150 „ fol. 15a	53
151 „ fol. 14b	53
152 Bild des Evangelisten Matthäus fol. 15b	54
153 „ „ „ Markus fol. 81b	54
154 „ „ „ Lukas fol. 125b	55
155 „ „ „ Johannes fol. 197b	55
Clm. 2939 (München: Staatsbibl.)	
156 Matthäus fol. 1b	56
157 Geburt u. Verkündigung a. d. Hirten fol. 3b	56
158 Apostelversammlung fol. 136a	57
159 Anbetung der Könige fol. 6b	57
160 Einzug in Jerusalem fol. 47a	58
161 Abendmahl fol. 68b	58
162 Kreuzigung fol. 70b	59
163 Frauen am Grabe fol. 76a	59
164 Himmelfahrt fol. 91a	60
165 Pfingsten fol. 93b	60
166 Darstellung im Tempel fol. 12a	61
167 Lazarus fol. 98a	61
168 Zachäus fol. 161b	61
169 Verkündigung an Zacharias fol. 139a	61

Abb.	Tafel
170 Geburt der Maria fol. 145a	62
171 Begräbnis der Maria fol. 143b	62
172 Berufung des Petrus fol. 135b	62
173 Kreuzigung Petri fol. 139b	62
174 Initial fol. 98a	62
Clm. 2938 (München: Staatsbibl.)	
175 Matthäus fol. 1b	63
176 Lukas fol. 11a	63
177 Markus fol. 17a	64
178 Initial fol. 2a	64
Clm. 21580 (München: Staatsbibl.)	
179 Lukas	65
180 Kanontafel	65
181 „	65
Clm. 6831	
182 Einband	66
Clm. 6832	
183 Einband	66
Clm. 9476	
184 Einband	67
Clm. 28321	
185/86 Einband und Schließe	67

Die Abbildungen Nr. 3, 4, 7—8, 21—26, 35—41, 45, 46, 56—59, 94, 104, 105, 107—111, 120—123, 126, 145—149, 152—166, 170, 171, 175—183 sind nach Photographien der Firma Riehn & Reusch, München, Nr. 99, 100 und 101 nach den Reproduktionen in dem Werk von H. Tietze: Die illuminierten Handschriften der Rossiana, Wien-Lainz, Leipzig 1911, hergestellt. Für die Abbildungen Nr. 51 und 52 stellte Dir. Dr. Swarzenski in entgegenkommender Weise eigene Aufnahmen zur Verfügung.

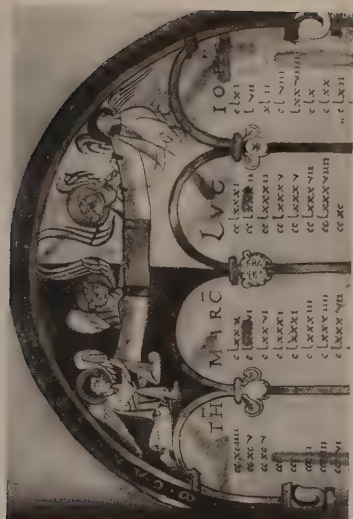
TAFELN



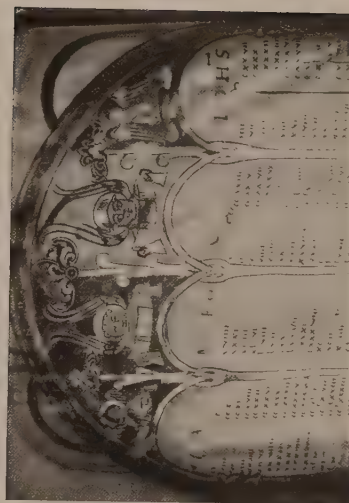


7

München: Staatsbibl., Clm. 18005



5

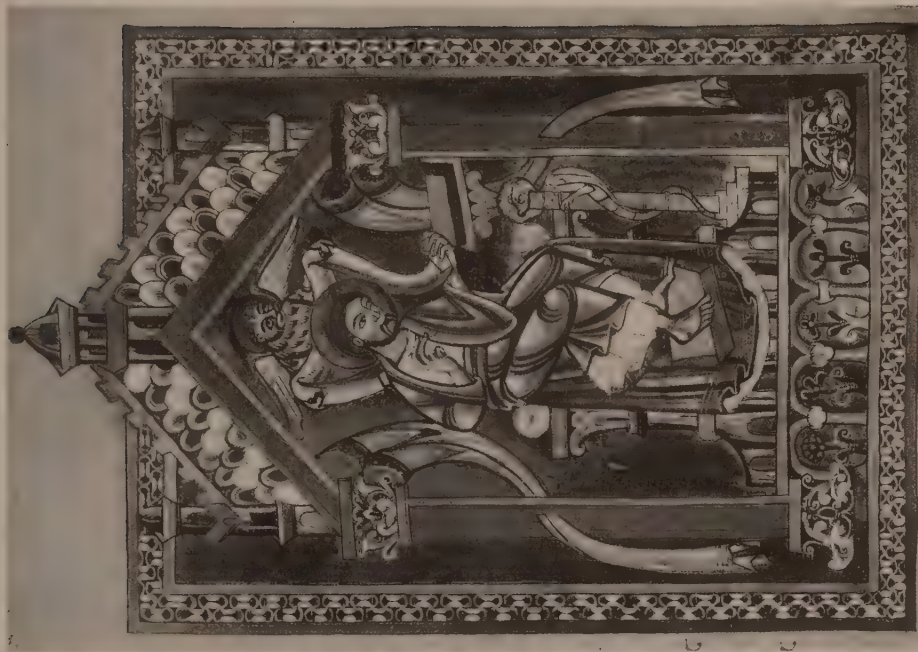


6



8

München: Staatsbibl., Clm. 18005

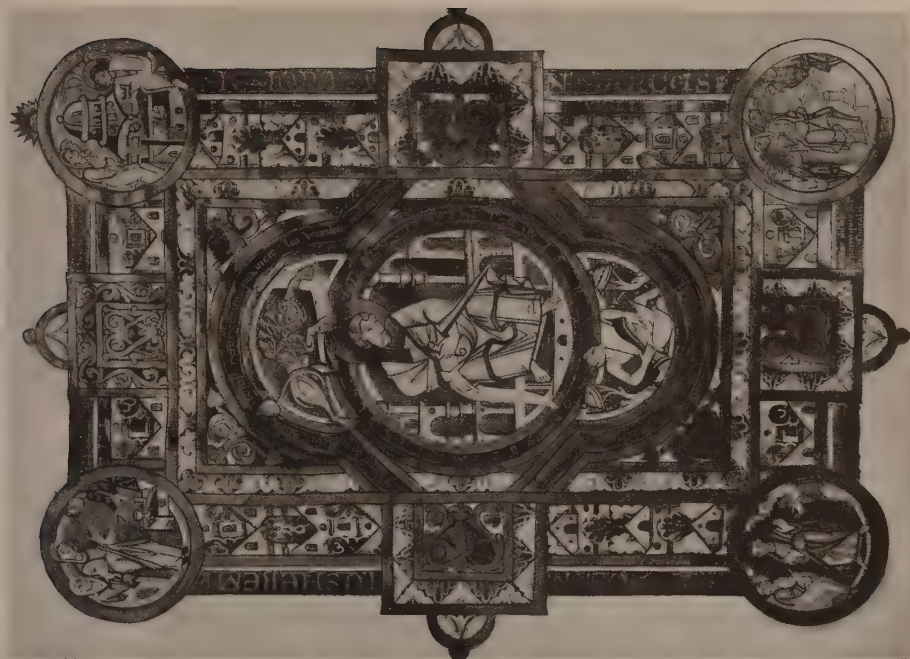


9



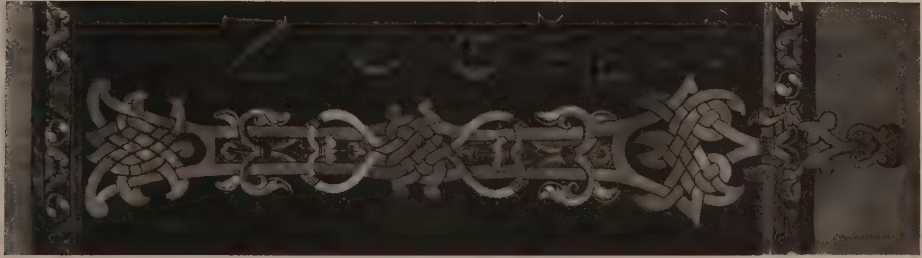
10

München: Staatsbibl., Clm. 18005



11

München: Staatsbibl., Clm. 1360r



12



13

München: Staatsbibl., Clm. 18005

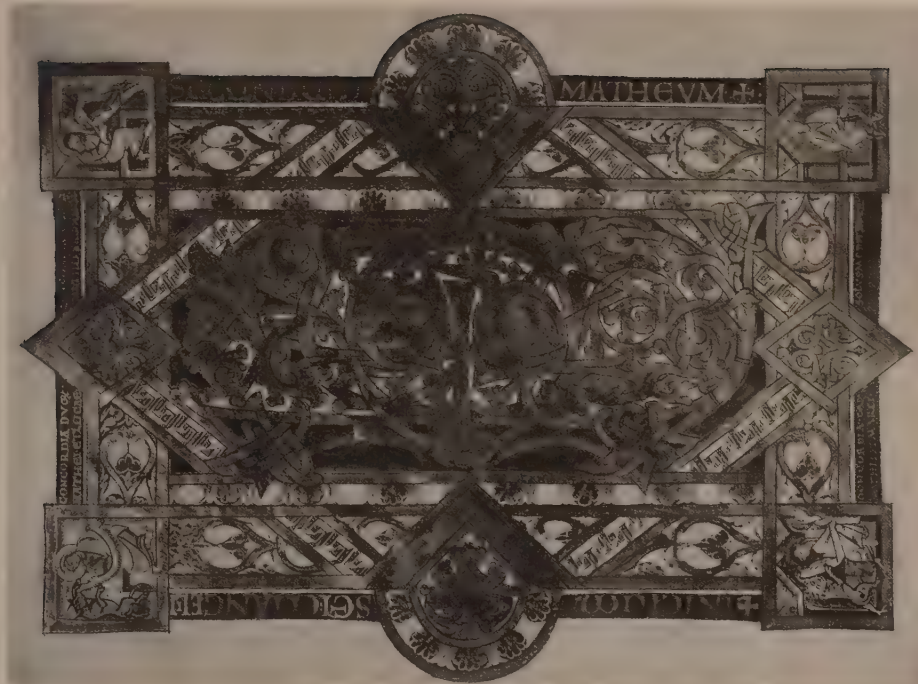


14



15

München: Staatsbibl., Clm. 18005



16

München: Staatsbibl., Clm. 13601

ratur iniquitatem. &
 pulsi sunt: ne potuerunt
 stare. **IPSI DAVID.**
 Vox ceteris monentis nuntios
 maligantibus: & de potius malorum
 ac promissu beatorum.
OLI OMNIA
 ti in malignan
 tibus: neque id aut
 ris facient iniquitatem.
 Quo tamquam forum uo
 loctur: ardent: & quem
 admodum holera herba
 rum cito decidunt.
 Spera in dno & fac bona
 ta: & inhabitabit uirgam &
 pascuis inuicentis: cui
 dederit in dno: & dabit
 tibi petitiones cordis tui.
 Rauda dno uiam tuam: &
 spera in eo: & ipse faciet
 te ducet quasi lumen
 iustitiam tuam & uidi

Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

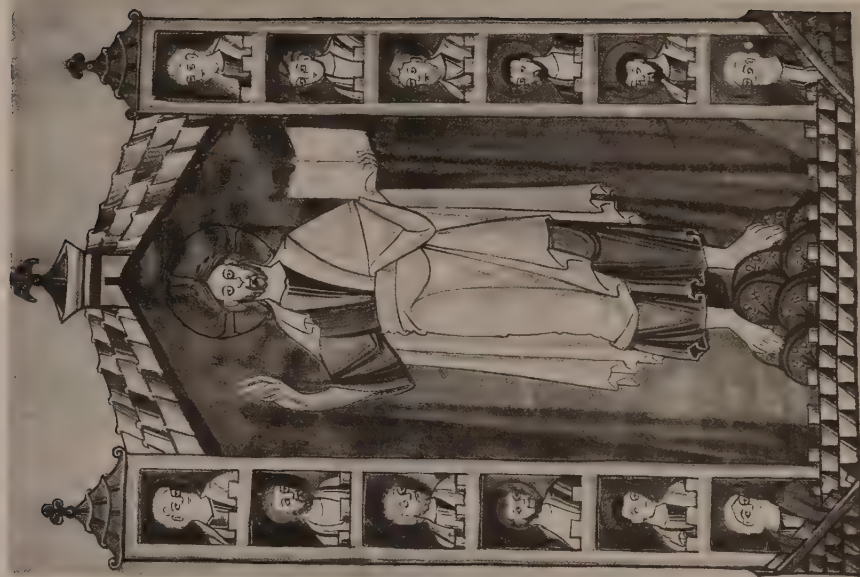
Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

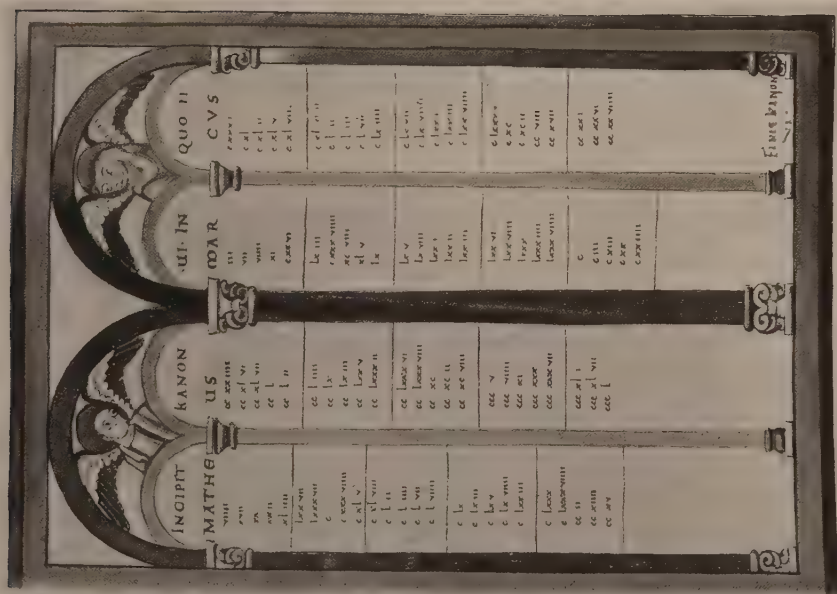
Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.

Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.
 Tunc illud iniquitatem. Adversus. iniquitatem. Adversus. iniquitatem.



20

München : Staatsbibl., Cim. 9476



19



21

München: Staatsbibl., Clm. 9476



22



24

München: Staatsbibl., Cim. 21586



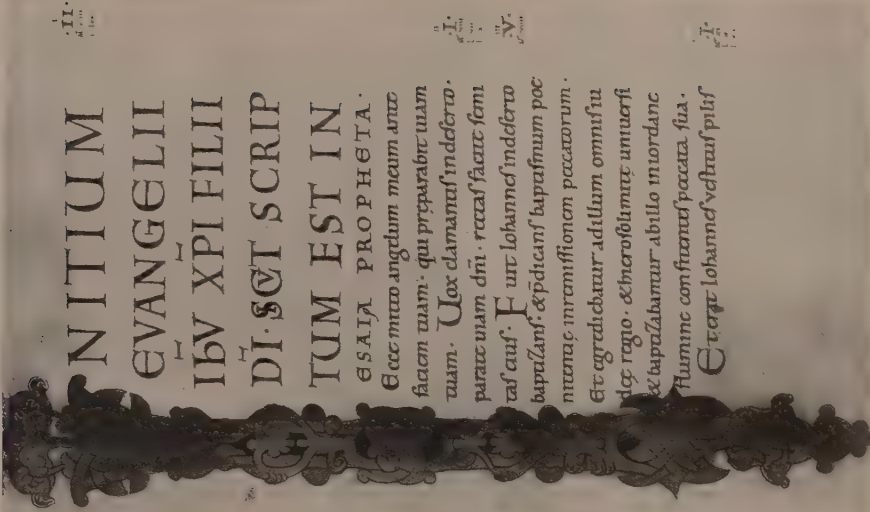
23

München: Staatsbibl., Cim. 9476



25

München: Staatsbibl., Clm. 9476

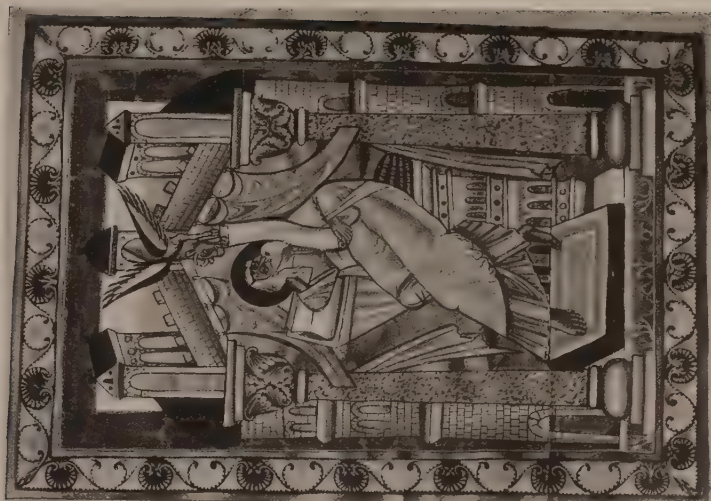


26

Taf. 12



27



28

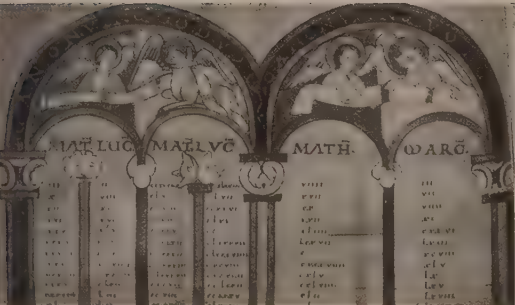
Fulda: Landesbibl., Cod. A. a. 44



20



30



31



32



33



34



35

München: Staatsbibl., Cln. 6204



36



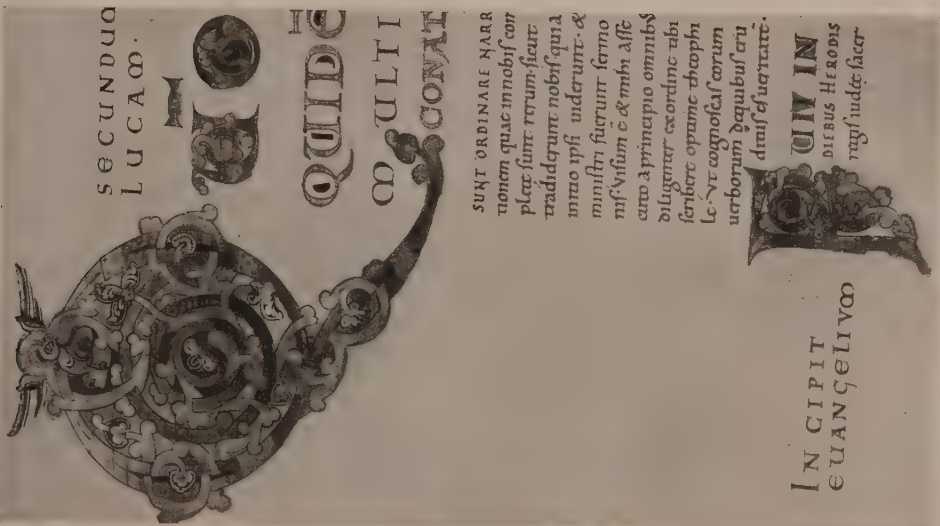
37

München: Staatsbibl., Clm. 6204

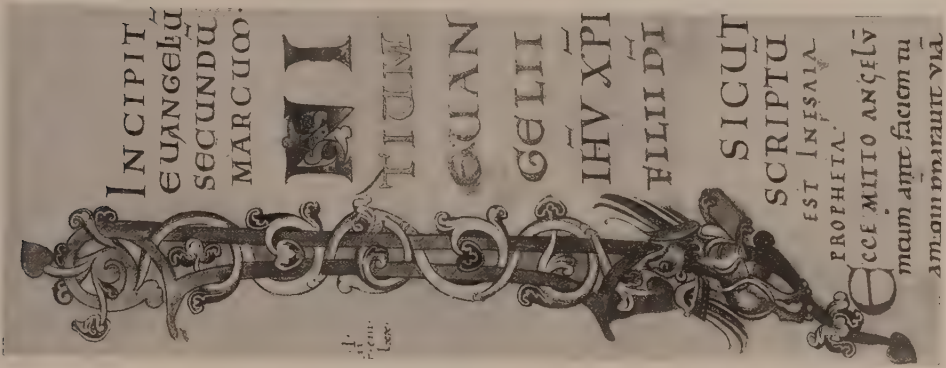
38



1.
L. xliii.
16. 1. 17. 17.

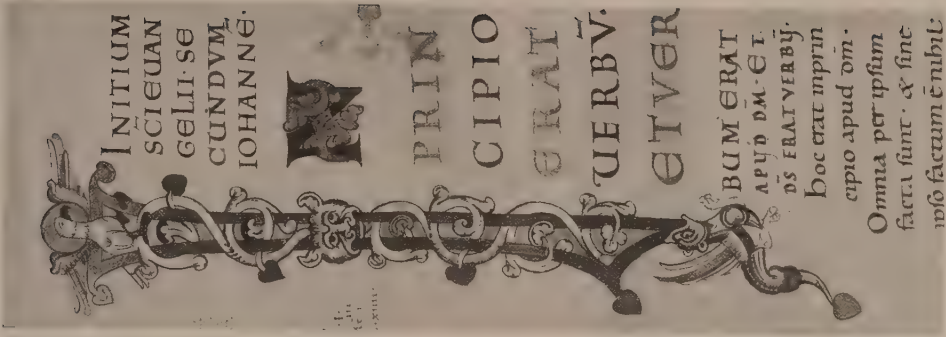


39



40

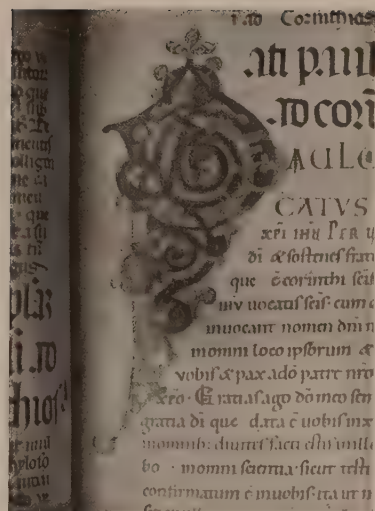
München: Staatsbibl., Clm. 6204



41



42



43



44

München: Staatsbibl., Clm. 18128

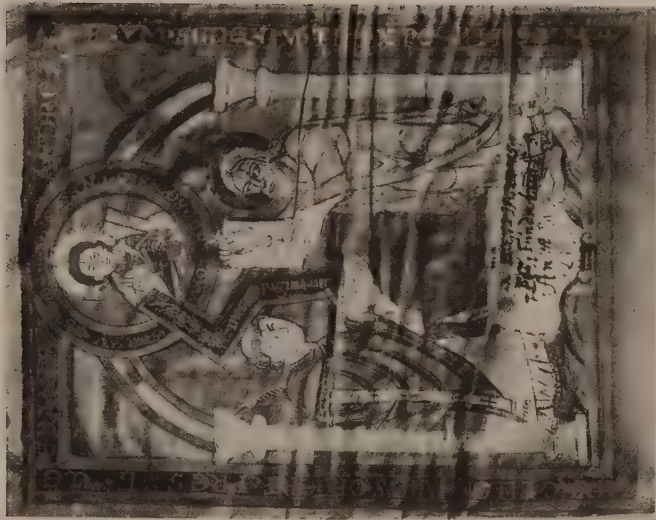


filios suos. A nol
qua non sunt.
U 101. A. I. G. qui
100. C. D. N. I. S.
P 101. Q. V. A. M. E
102. D. I. C. T. O. R.
103. P. U. R. I. T. A. T. E.
104. C. U. S. I. E. Q. U. I. O. C.
105. P. R. I. N. C. I. P. I. A.
106. D. O. M. I. N. I. S. C. O. N.
107. A. T. I. O. S. E. P. I.
108. T. A. R. I. M. I. N. I.
109. D. I. C. T. A. M. I. D. E. I.
110. I. N. I. S. T. I. T. U. T. I. O. N. I. S.
111. A. M. I. N. I. S. T. I. T. U. T. I. O. N. I. S.
112. H. I. C. I. N. T. R. I. N. I. A. O.
113. I. N. T. R. I. N. I. T. A. T. I. O. N. I. S.
114. C. O. N. T. R. A. D. I. C. T. I. O. N. I. S.
115. A. N. I. M. A. P. A. T. R. I. S.
116. I. N. T. E. N. D. I. T. U. R. E. X.
117. C. O. G. I. T. A. T. I. O. N. I. S. I. T. E.



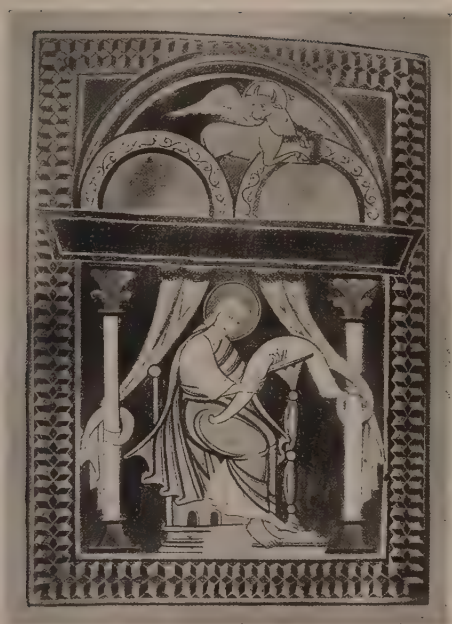
48

Maihingen: Bibl. des Fürsten
Öttingen-Wallerstein, Cod. I, 2. IV^o 11



50

München: Staatsbibl., Clm. 6831



51

Metz: Stadtbibl., Cod. Sal. 34



52

London: British Museum, Harl. 2908



53

München: Staatsbibl., Clm. 6831



54



55

54/55 München: Staatsbibl., Clm. 6832



56

München: Staatsbibl., Clm. 6832



57

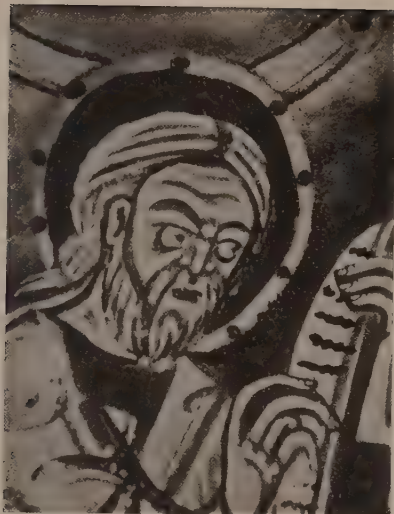


58

München: Staatsbibl., Clm. 6832



59



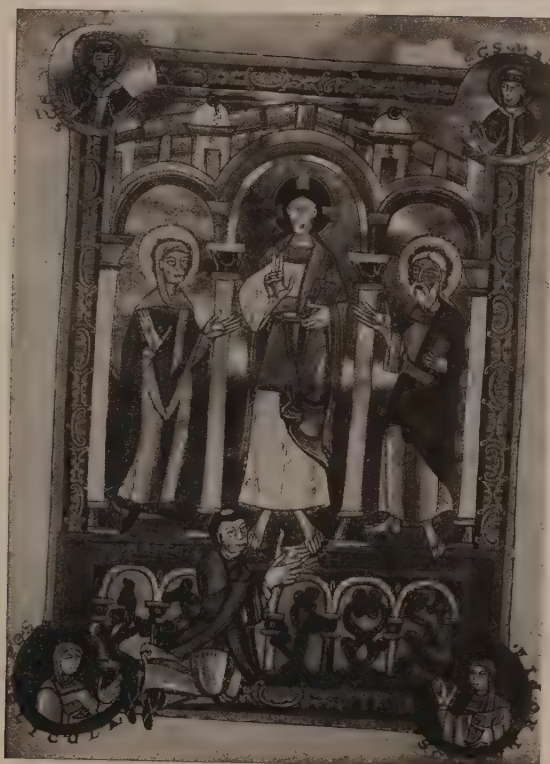
60

München: Staatsbibl., Clm. 6832



61

München: Staatsbibl., Clm. 13601



62

Bamberg: Staatsbibl., Lit. 2 (Ed. III, 11)

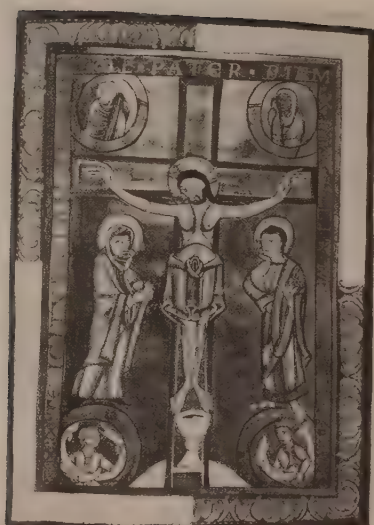


63

Bamberg: Staatsbibl., Lit. 2 (Ed. III, 11)



64



65



66



67

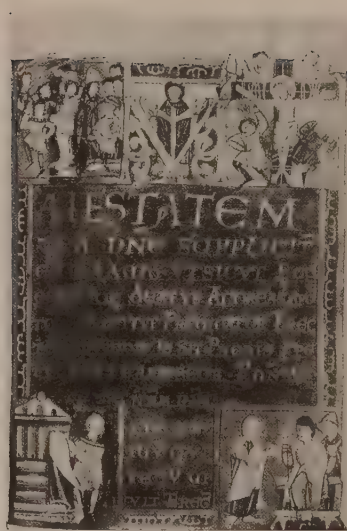


68

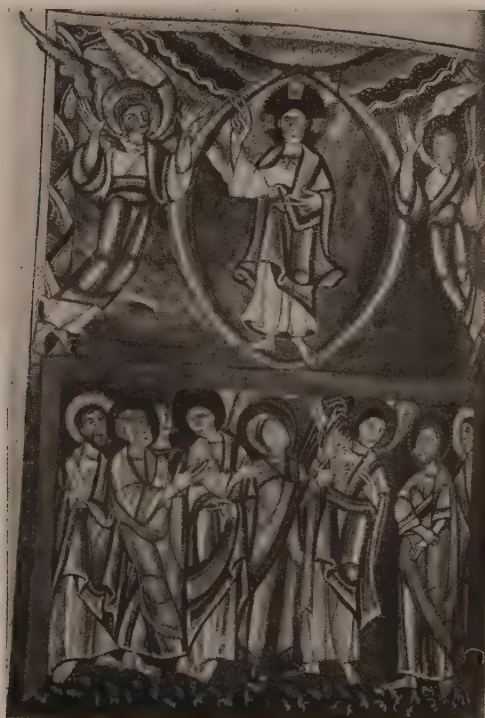
Bamberg: Staatsbibl., Lit. 2 (Ed. III, 11)



69



71



70

Bamberg: Staatsbibl., Lit. 2 (Ed. III, 11)



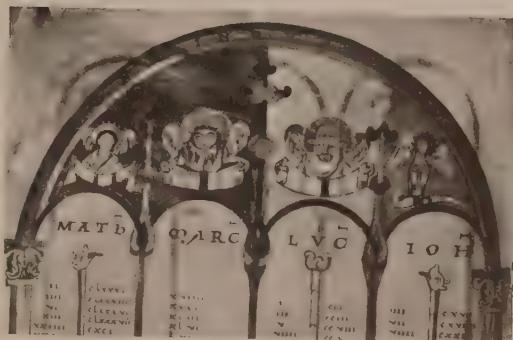
72



73



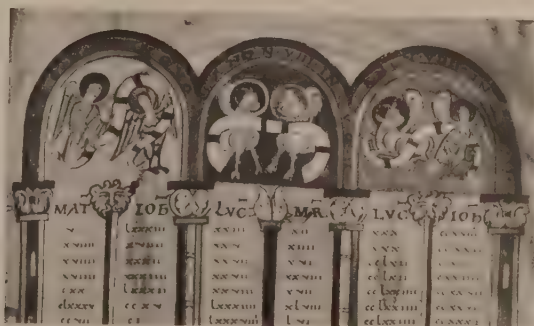
74



75



76



77



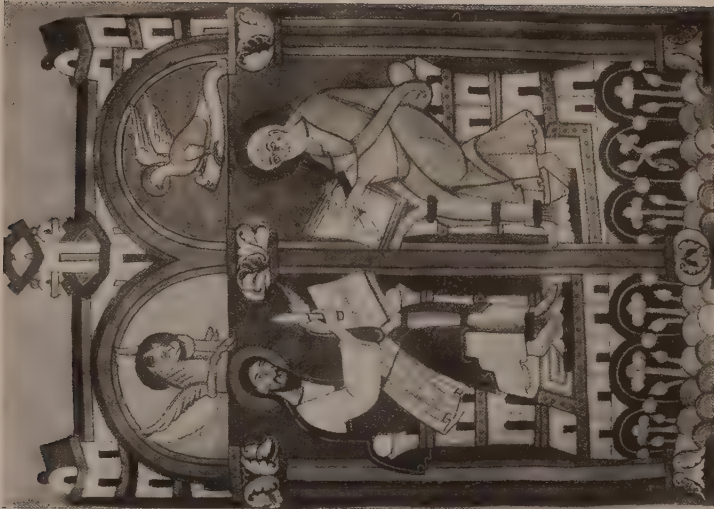
78

München: Staatsbibl., Clm. 12201a



80

Bamberg:
Staatsbibl.,
Lit. 2 (Ed. III, 11)



79

München: Staatsbibl., Clm. 12201a



81



82

München: Staatsbibl., Clm. 12201a

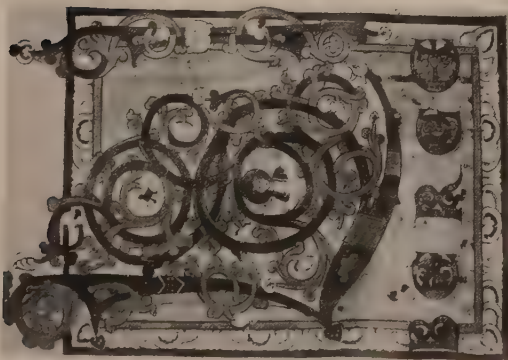


83

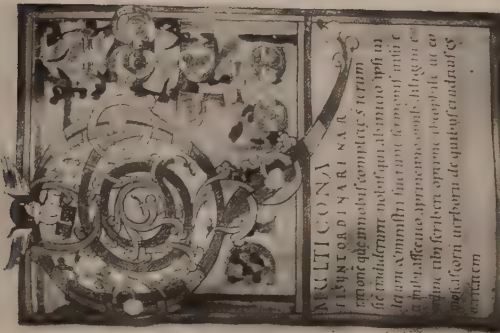
München: Staatsbibl., Clm. 12201 a



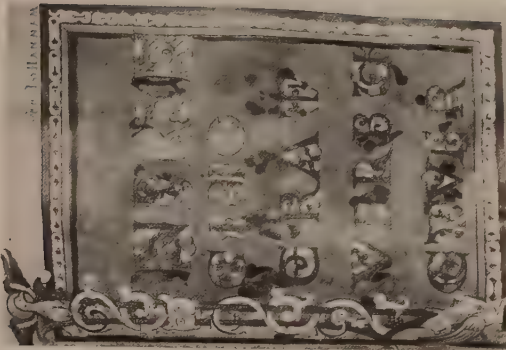
84



85



86

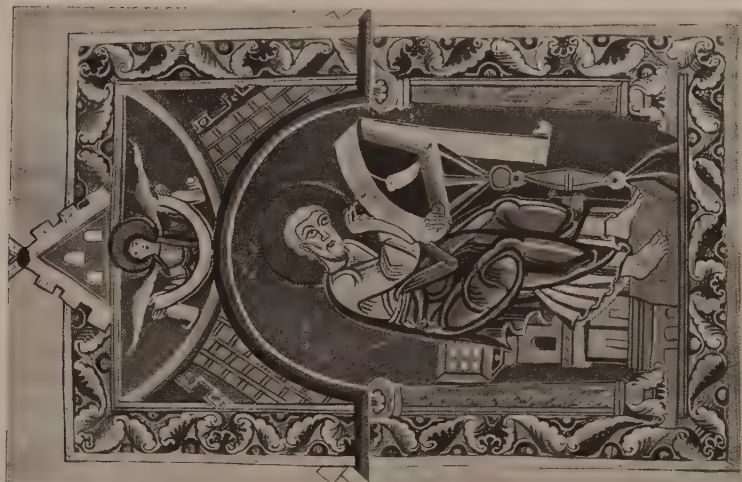


87

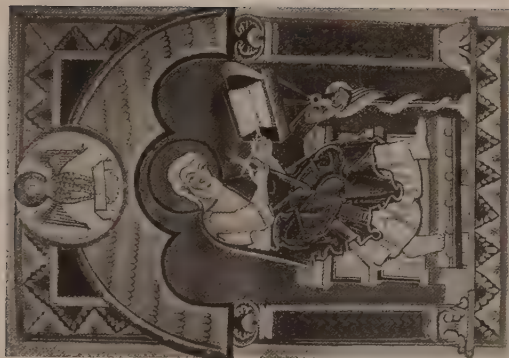
München: Staatsbibl., Clm. 12201a



88



89



90

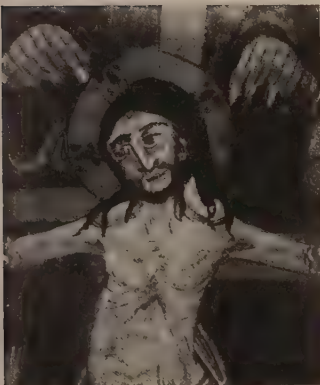
Eichstätt Evangelienbuch (England, Rusthall-House, Tunbridge Wells)



91



93



92



94

91—93 Eichstätt: Domkapitel (Gundekarianum)

94 München: Staatsbibl., Clm. 4456



95

Eichstätt: Domkapitel (Gundekarianum)



96

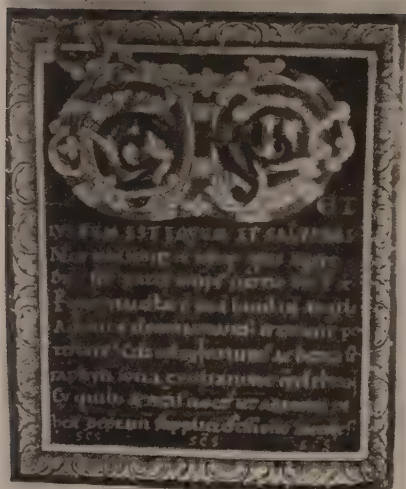


98

Eichstädt: Domkapitel (Gundekarianum)

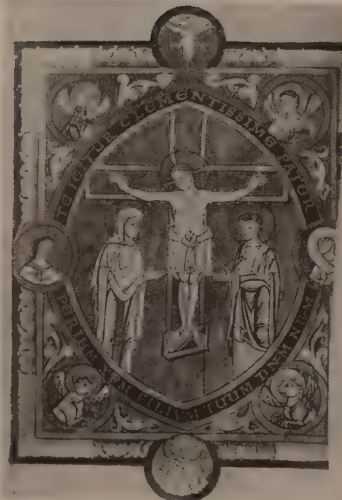


97

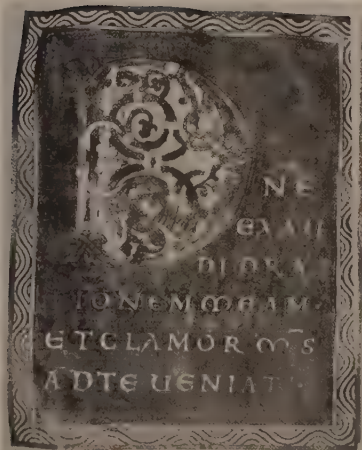


99

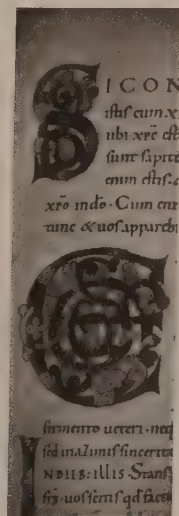
Wien - Lainz: Rossiana, Cod. 4 (VIII, 143)



100

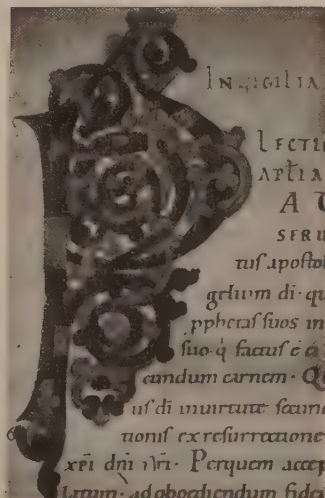


101

Wien - Lainz: Rossiana,
Cod. 5 (VIII, 123)

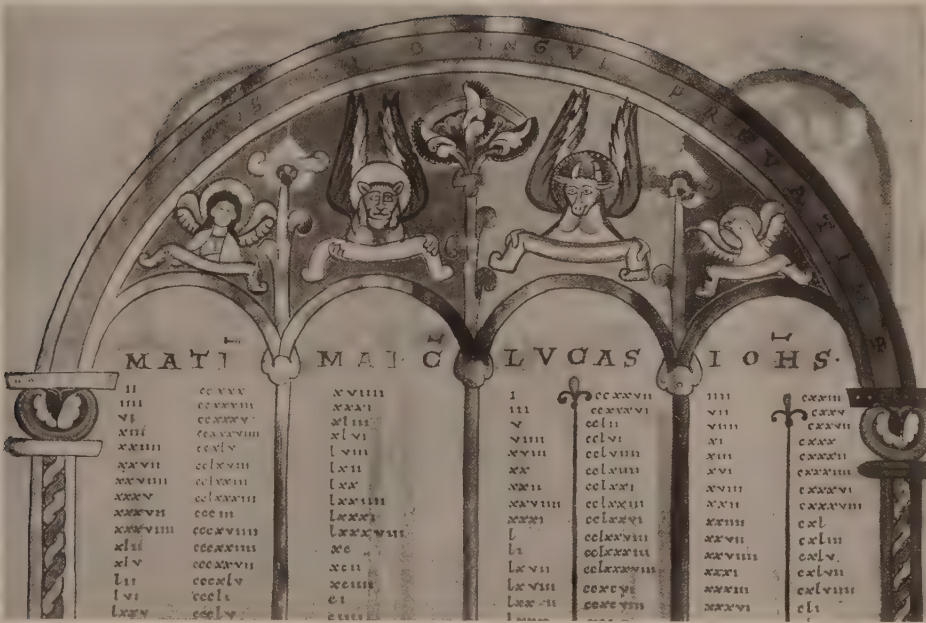
102

München: Staatsbibl., Cim. 18669



103



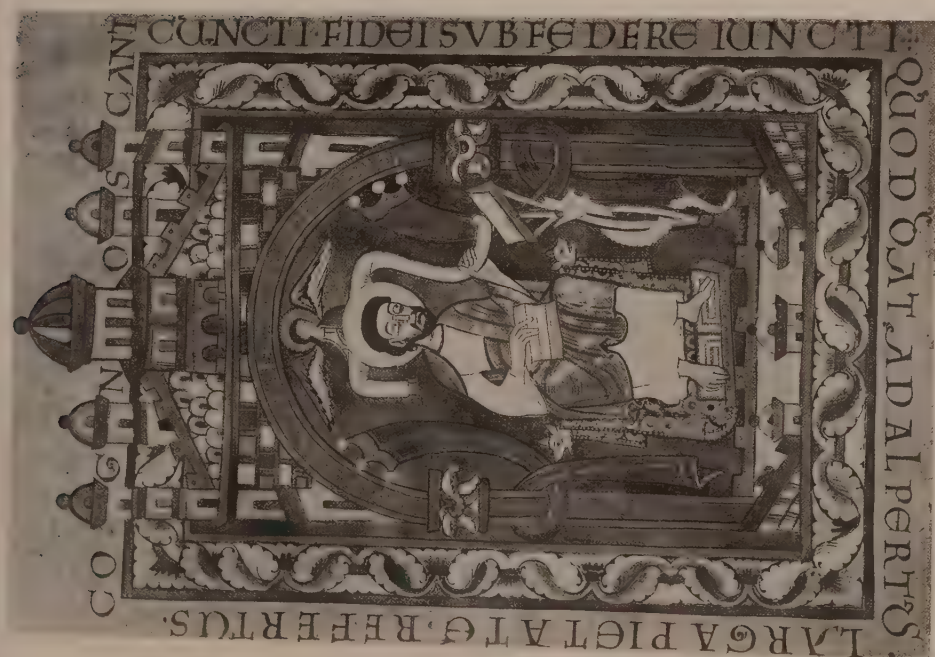


107



108

München: Staatsbibl., Clm. 23343



109

München: Staatsbibl., Clm. 828



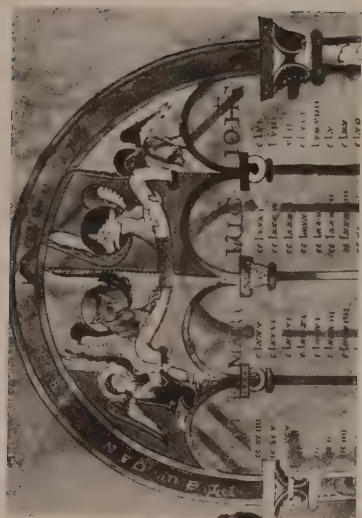
110

München: Staatsbibl., Clm. 23343

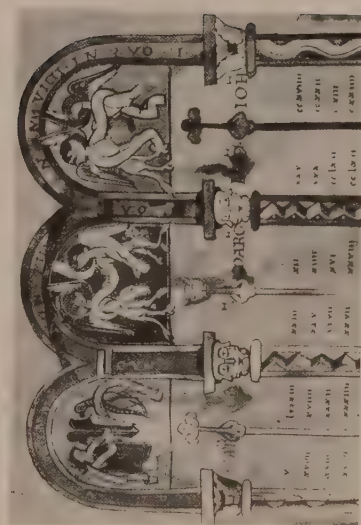


111

München: Staatsbibl., Clm. 23343



112



113

München: Staatsbibl., Clm. 828



114



115



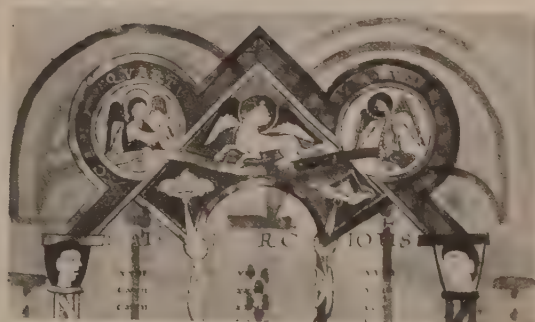
116



117



118



119

114/15 München: Staatsbibl., Clm. 23343

116/19 München: Staatsbibl., Clm. 828



121

München: Staatsbibl., Clm. 828



120

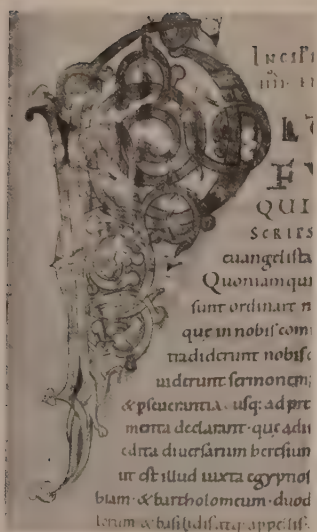


122

München: Staatsbibl., Clm. 828



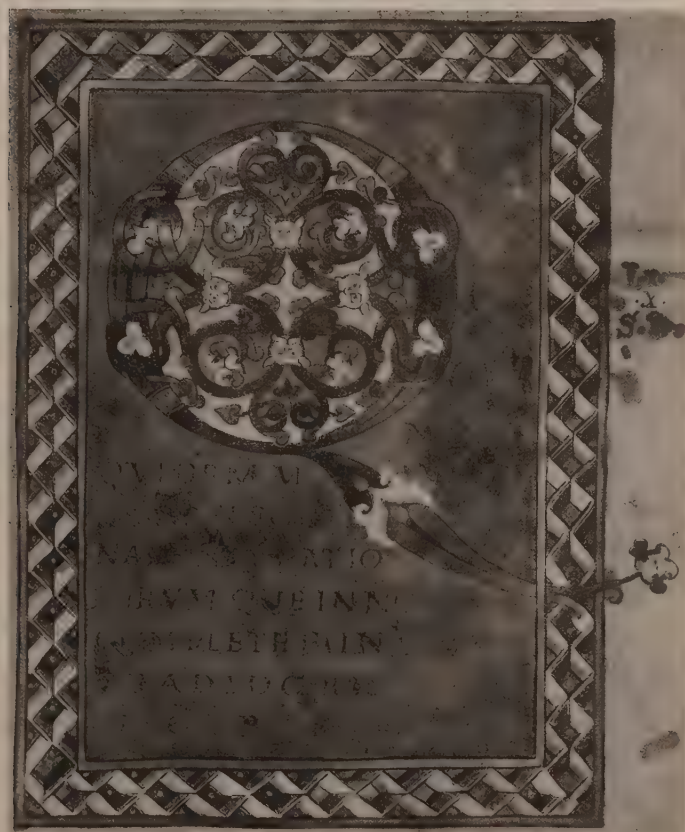
123



124



125



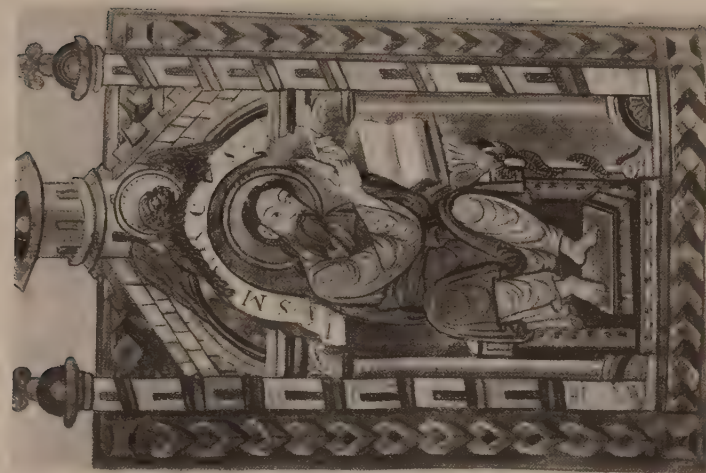
126

124 München: Staatsbibl., Clm. 23343

125/26 München: Staatsbibl., Clm. 828

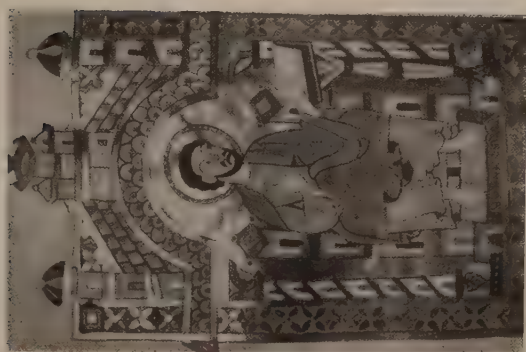


127



128

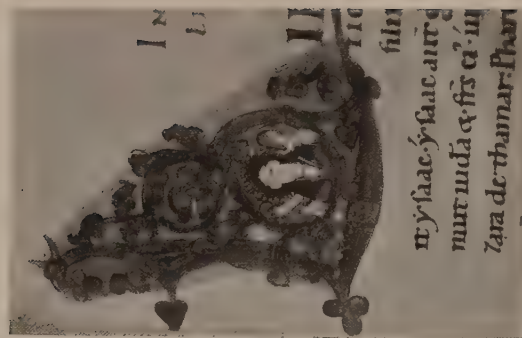
München: Staatsbibl., Clm. 28321



129



130

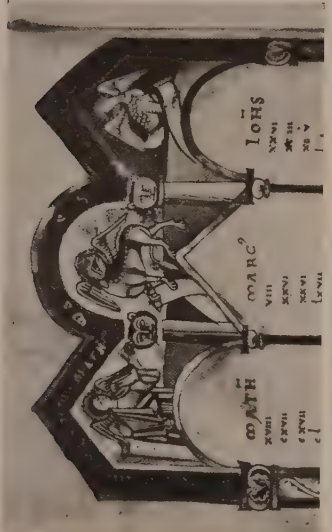


131

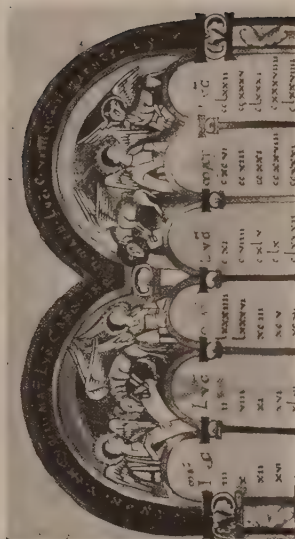
München: Staatsbibl., Clm. 28321



132



133



134



135

Trier: Domschatz, Cod. 140, ol. 129



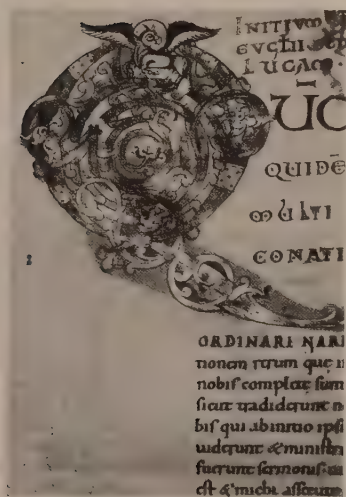
139



136



137



140



138



141



142

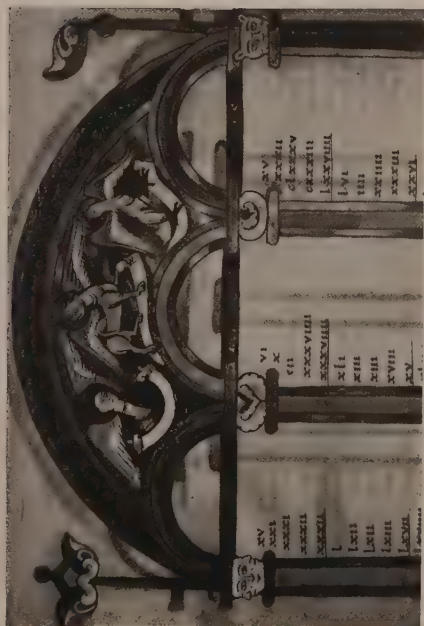


143

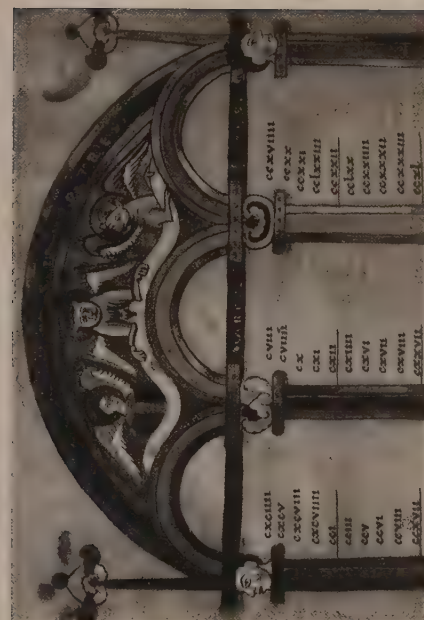


144

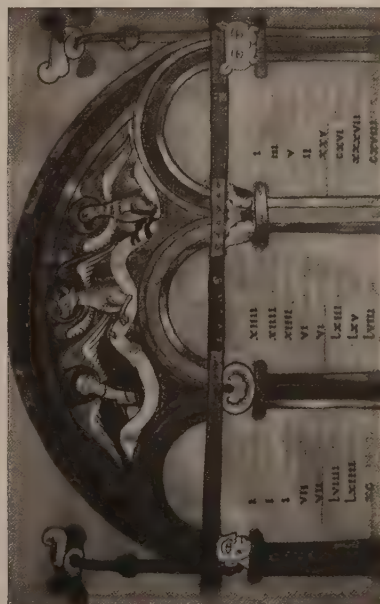
Trier: Domschatz, Cod. 140, ol. 129



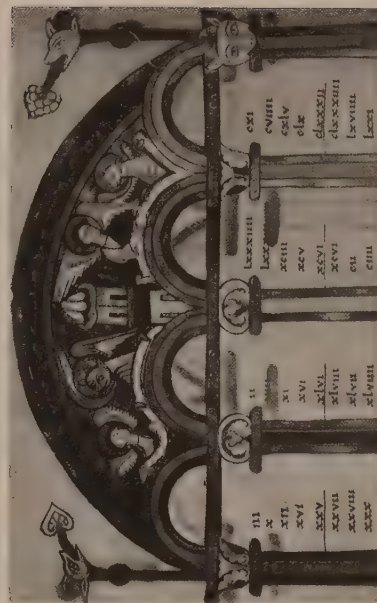
145



146

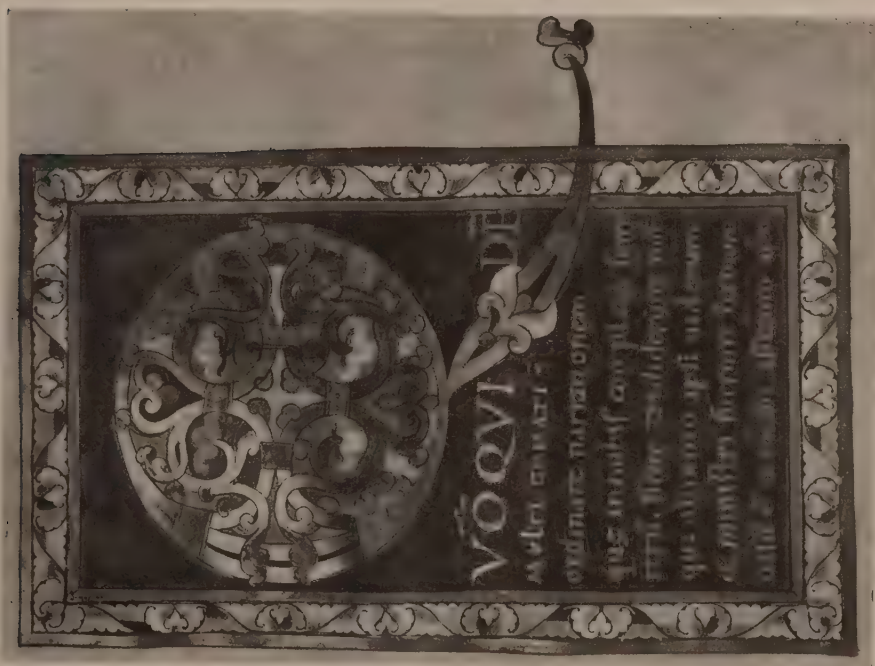


147



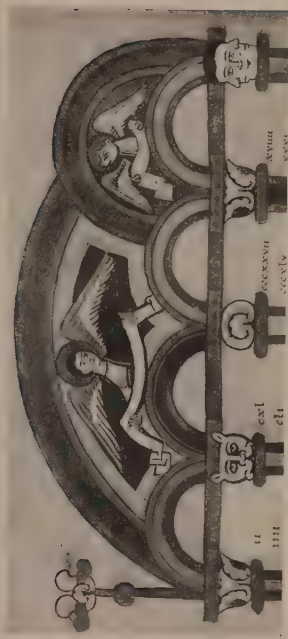
148

München: Staatsbibl., Clm. 22044

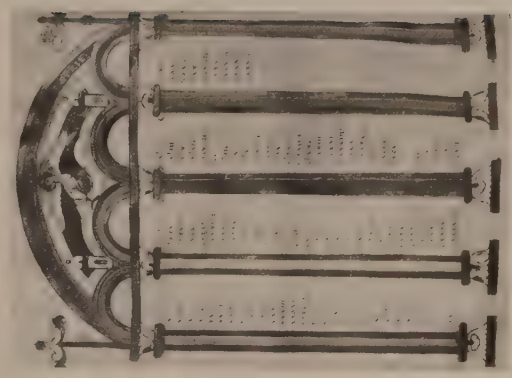


149

München: Staatsbibl., Clm. 22044



150



151



152

München: Staatsbibl., Clm. 22044



153



154

München: Staatsbibl., Clm. 22044



155



156

München: Staatsbibl., Cim. 2939



157

quoniam natus vocatur.



159

München: Staatsbibl., Clm. 2939



158



161

München : Staatsbibl., Clm. 2939



160



162

München: Staatsbibl., Clm. 2939

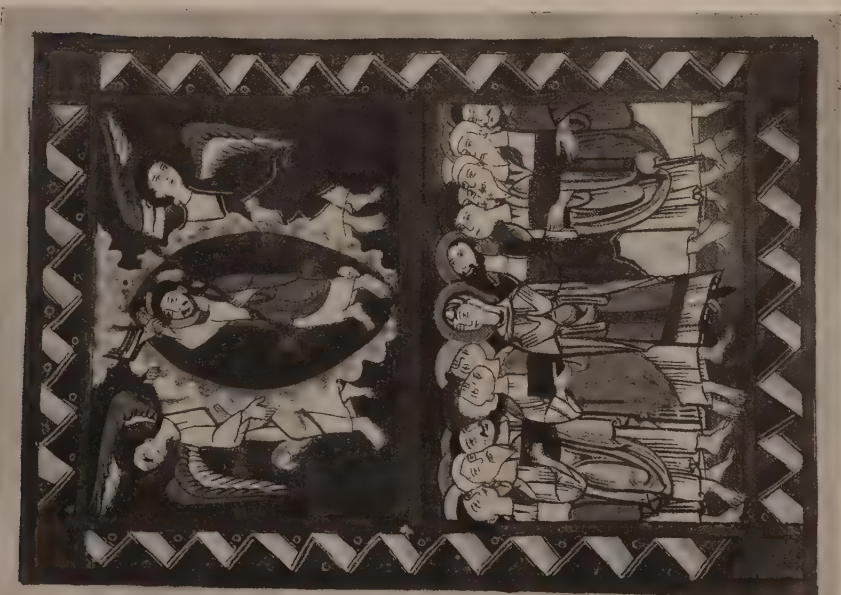
163





165

München: Staatsbibl., Clm. 2939



164

rebatur propter inconstantiam illorum.



166

O tunc autē non est mortuorū sed uiuorū.
omnes enī uiuunt ei. R espondentes autē
quidam scribarū dixerunt. M agister.
benedixisti. Q uamplius non audebant
eum quicquā interrogare.



167



168



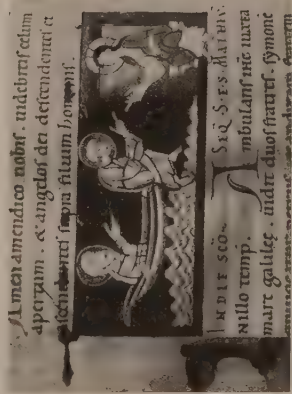
169

München : Staatsbibl., Clm. 2939

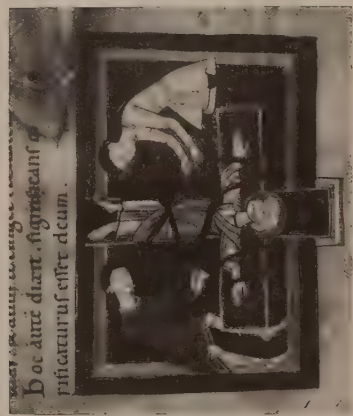
Cum egredere int. k. I. anna plurim m.



170

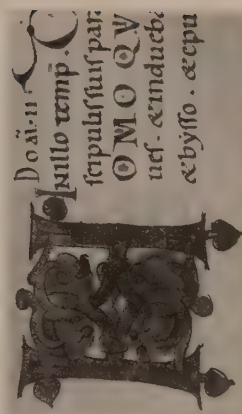


172

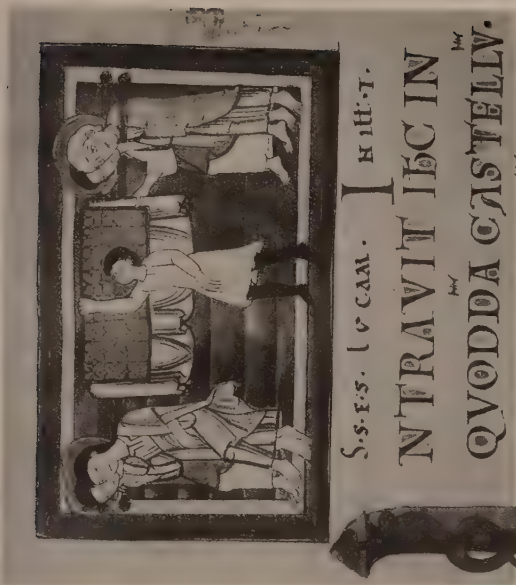


173

München: Staatsbibl., Clm. 2939



174

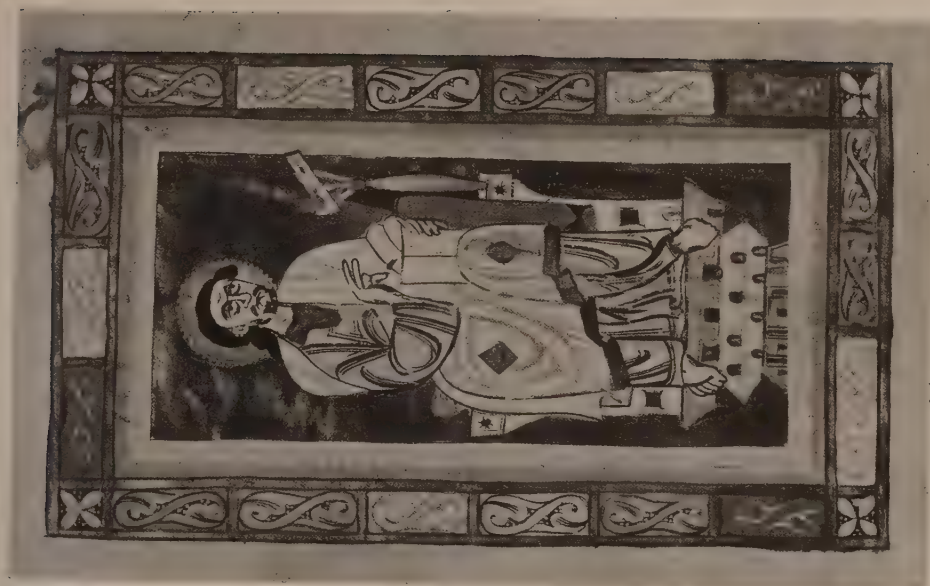


171



175

München: Staatsbibl., Clm. 2938



176

INICIV
SEVANG
SMA
THEV.
I
BERGENERA
TIONIS
IHV XPI

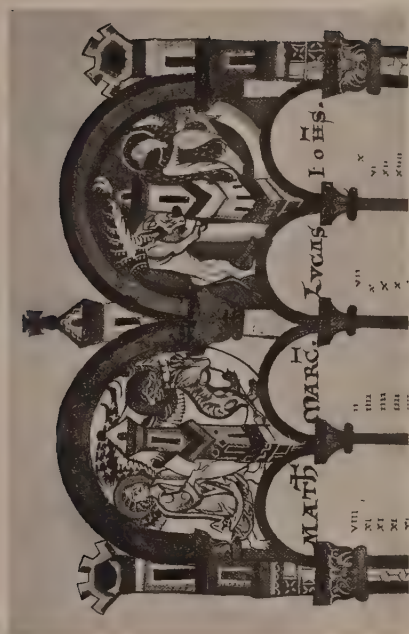
filii dauid. filii abraham.
Abraham genuit ysaac. ysaac
autem genuit iacob. iacob au-
tem genuit iudam & fra-
tres eius. iudas autem genuit
et phares & zara de thamar.

178

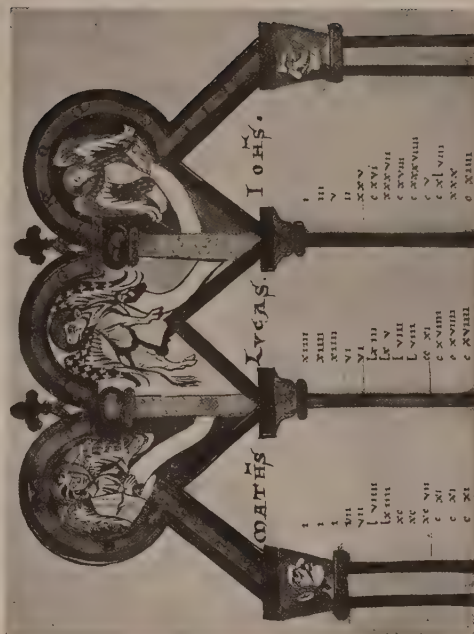
München: Staatsbibl., Clm. 2938



177



180



181



179

München : Staatsbibl., Clm. 21580



182



183

München: Staatsbibl., Clm. 6831, Clm. 6832



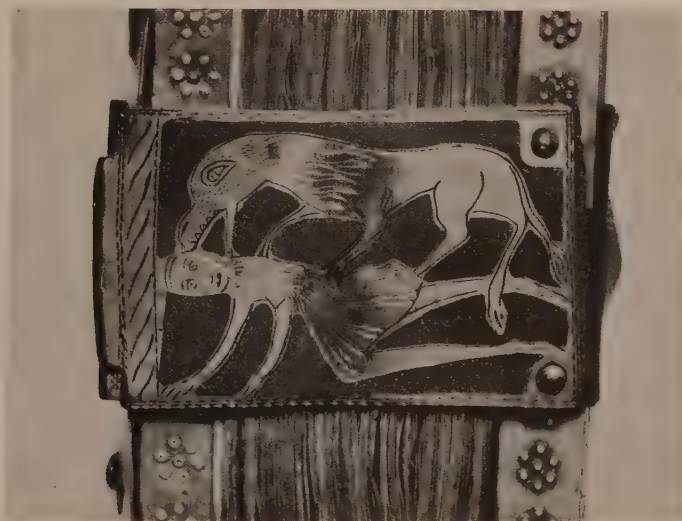
184

München: Staatsbibl., Clm. 9476



185

München: Staatsbibl., Clm. 28321



186

München: Staatsbibl., Clm. 28321

